

Marguerite
Yourcenar



Creierul negru
al lui Piranesi
și alte eseuri



HUMANITAS

MARGUERITE YOURCENAR (Marguerite de Crayencour), născută dintr-un tată francez și o mamă belgiancă, în 1903 (în același an cu Raymond Queneau, Raymond Radiguet și cu întemeierea Academiei și a premiilor Goncourt), a crescut în Franța, dar și-a petrecut viața mai mult în Italia, Elveția, Grecia și în sfârșit în Statele Unite, unde s-a stabilit pe insula Mount Desert, pe coasta de nord-est, pînă la moartea ei, în 1987.

A scris romane (începînd cu *Alexis*, în 1929), nuvele (printre care *Nouvelles orientales*, a căror versiune definitivă este din 1963), eseuri (*Sous bénéfice d'inventaire*, 1962), piese de teatru, a tradus, printre altele, poeziile lui Kavafis și *Valurile* Virginiei Woolf, și-a publicat, începînd cu 1974, memoriile (*Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, *Quoi? L'Éternité*). Dintre romanele de reconstituire istorică, i-au adus o reputație mondială *Mémoires d'Hadrien* (1951) și *L'Œuvre au noir* (1968).

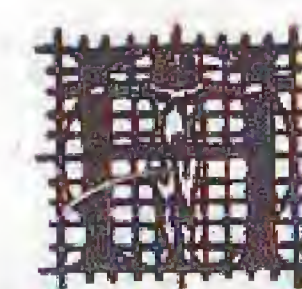
A fost aleasă, la 6 martie 1980, membră a Academiei Franceze, fiind prima femeie onorată cu această distincție. Prin opera Margueritei Yourcenar marea tradiție a literaturii franceze își găsea, în plină modernitate, o expresie la înălțimea ei.

MARGUERITE YOURCENAR

membră a Academiei Franceze

Creierul negru al lui Piranesi și alte eseuri

Traducere din franceză și studiu introductiv de
PETRU CREȚIA



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Coperta
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

MARGUERITE YOURCENAR
SOUS BÉNÉFICE D'INVENTAIRE

© Éditions Gallimard, 1962

© Humanitas, 1996, pentru prezenta versiune românească

ISBN 973-28-0678-8

UN ALT CHIP AL MARGUERITEI YOURCENAR

Marguerite Yourcenar: a lărgit în câteva direcții cunoașterea omenescului, s-a adăugat celor mai mari povestitori ai lumii, a dovedit, în anii noștri, că tot ce are mai înalt, mai profund și mai inimitabil marea proză franceză de la Renaștere încoace mai poate trăi încă o dată, în toată incoruptibila sa puritate și forță. Și a mai dovedit încă ceva de preț: că, atunci când ești cu adevărat mare, poți să-ți păstrezi perfecțiunea stilistică o viață de om fără să cazi pradă numeroaselor forme de manierism care îl pîndesc pe scriitor la fiecare colț: că poți să fii, câteva bune zeci de ani, totodată desăvîrșit și proaspăt. Este un lucru rar, care nu se cuvine uitat.

Pînă acum, cititorul român a avut prilejul să cunoască, din întregul operei Margueritei Yourcenar, numai scrierile narative: trei romane și un volum de povestiri (*Piatra filozofală*, *Memoriile lui Hadrian*, *Alexis* și *Povestiri orientale*), precum și o parte din memorialistică. Dar opera ei este mai cuprinzătoare și mai diversă: a scris și teatru, poeme, poeme în proză. Poate partea cea mai importantă și mai durabilă din opera ei extranarativă sunt însă ceea ce numim, convențional, eseurile și care sunt de fapt, în majoritatea lor, nu eseuri filozofice sau morale, ci admirabile pagini de critică literară, întemeiate pe un spirit de analiză și de sinteză, pe o forță de intuiție și de pătrundere, pe un sens al esențialului și al nuanțelor,

al determinărilor istorice, ceea ce, la un autor sau altul, le depășește ca înnoire a spiritului, care o situează pe autoarea lor printre cei mai înzestrați critici de literatură ai veacului. De altfel, de ce să ne mai amăgim cu false criterii de specializare în sfera literelor? Unele dintre cele mai pătrunzătoare intuiții critice și judecăți estetice vin nu de la critici literari specializați ca atare, ci de la romancieri și poeți. Să ne gândim numai la Poe, la Baudelaire și la Coleridge, la Proust și la Virginia Woolf, la T. S. Eliot, Borges, Pavese.

Chiar desfășurarea în timp a scrisului Margheritei Yourcenar dovedește această vocație: în prefața la *Alexis*, primul ei roman, autoarea mărturisește că „*Pindarul* meu, carte destul de stângace, este anterior lui *Alexis*“. Pe de altă parte, eseistica literară crește firesc și organic pe terenul fertil al traducerilor. A tradus destul de mult, pe o întinsă arie culturală care doar pare eclectică, însă exprimă, la o analiză mai adâncă, niște preferințe definitorii. Din literatura nordului european a tradus *Valurile* Virginiei Woolf și *Ce știa Maisie* a lui Henry James, de la care trece în plină poezie mediteraneană, cu integrala Cavafis (în colaborare cu C. Dimaras) și cu o antologie de poezie greacă, *Cununa și lira*. Iar de aici încolo începe interesul pentru arii mai îndepărtate, pentru poezia negrilor americani: *negro spirituals* în *Fluviu adânc, râu întunecat*, *Blues and Gospels* și pentru teatrul japonez de inspirație tradițională: Yukio Mishima, *Cinci no moderne*. Majoritatea acestor traduceri sunt însoțite de prezentări critice și de comentarii. Dintre acestea una a intrat în componența prezentului volum: *Prezentare critică a lui Constantin Cavafis*. Iar în marginea pieselor *no* a scris o carte întreagă, publicată în 1981, *Mishima sau viziunea vidului*. Iar rîndurile pe care le-a scris ca prefață la *Valurile* Virginiei Woolf sunt de neuitat.

În ceea ce privește eseurile cuprinse în acest volum, s-ar părea că numai două își au originea în restul operei: mai sus-menționata prezentare a lui Cavafis și *Fețele istoriei în Historia Augusta*, care ține în mod vădit de extraordinara documentare pe care se întemeiază *Memoriile lui Hadrian*. Descoperim însă că poate cea mai frumoasă dintre scrierile cuprinse aici, *Creierul negru al lui Piranesi*, se leagă strâns tot de *Memoriile lui Hadrian*. Într-adevăr, pentru a lămuri lucrurile, merită să citim în întregime două pasaje din *Carnetele de note la „Memoriile lui Hadrian“*: „Prin 1941, am descoperit din întâmplare, la un negustor de culori din New York, patru gravuri de Piranesi pe care G... și cu mine le-am cumpărat. Una dintre ele, o vedere a Villei lui Hadrian care-mi rămăsese pînă atunci necunoscută, reprezintă capela din Canopus, de unde au fost dezgropate în secolul al XVII-lea un Antinous în stil egiptean și statuile de bazalt ale unor preotese, care pot fi văzute acum la Vatican. Structură rotundă, plesnită ca un craniu, de care atîrnă, ca niște șuvițe de păr, mărăcinișuri vagi. Geniul hipnotic al lui Piranesi a intuit acolo halucinația îndelungatelor deprinderi ale amintirii, arhitectura tragică a unei lumi interioare. Ani la rînd am privit această imagine aproape în fiecare zi, fără nici un gând la încercarea mea de demult, la care credeam că renunțasem. De felul acesta sunt ciudatele meandre a ceea ce numim uitare.“ Apoi: „Ieri, la Villa [lui Hadrian], m-am gândit la miile de vieți neștiute, ascunse ca acelea ale jivinelor, fără gând ca acelea ale plantelor: țigani din vremea lui Piranesi, prădători de ruine, cerșetori, păstori de capre, țărani [...] care au urmat aici între Hadrian și noi.“ Grăitor este și textul: „pentru mine Villa Adriana a fost punctul de plecare, scînteia, cînd am vizitat-o, la douăzeci de ani. De altfel, din același motiv m-a interesat mult Piranesi, pentru că Piranesi [...] a desenat șaisprezece [imagini] ale Villei Adriana într-o vreme cînd nu căzuse încă

pradă arheologilor; rămînea încă un palat prăbușit sub mărăcini și rădăcini. [...] Gravurile lui Piranesi dau sensul duratei, sensul obiectelor lent măcinate de timp. [...] Poate zidurile Romei nu ne-ar fi uimit în așa măsură dacă le-am fi văzut noi [...], acum au dobîndit acea formă de frumusețe pe care o creează timpul îndurat, potrivniciile, atîtea emoții umane acumulate vreme de secole și care lasă impresia că s-au impregnat în pietre. Piranesi simte și spune toate acestea" (*Les yeux ouverts*, Éd. du Centurion, 1980, pp. 151–152).

Eseul despre Piranesi a fost scris, în cursul a mai bine de doi ani, 1959–1961, în locul de retragere de pe Mount Desert Island, unde au fost scrise sau încheiate și eseurile despre *Historia Augusta*, Chenonceaux, Selma Lagerlöf și Thomas Mann.

Ce a prilejuit celelalte eseuri nu sunt în măsură să spun. Pot face doar ipoteza, nu prea greu de verificat, că scrierea despre Agrippa d'Aubigné se leagă cumva de spațiul cultural investigat pentru *L'Œuvre au noir* (*Piatra filozofală*). Iar eseul despre Mann a fost început în 1955, probabil cu prilejul morții marelui scriitor german. Dar trebuie să fie vorba de determinări și de alegeri mai adînci, mai ales cînd este vorba de ultimele trei eseuri: Selma Lagerlöf a iubit îndelung și cu patimă, la fel ca Marguerite Yourcenar pe G. F..., „o tînră văduvă aparținînd societății evreiești din Göteborg, femeie foarte frumoasă, maladivă, rănită de viață”, Sophie Elkan (născută Salomon), „« tovarășa de drum », cum spunea criptic Selma”, o însoțire fierbinte și nu fără chinuri care a durat 28 de ani. Prin o bună parte din opera poetică a lui Constantin Cavafis trec, voluptuos-amare, umbrele unor tineri și amințirea tenace a atîtor îmbrățișări. Iar în *Moartea la Veneția* a lui Thomas Mann și în *Memoriile lui Hadrian* se găsește forma cea mai intensă și cea mai pură a iubirii pederastice: cele două opere descind nemijlo-

cit, ilustrîndu-l și dezmințindu-l, din *Banchetul* lui Platon, titlu la care nici o altă mare operă a secolului nostru n-ar putea aspira, nici măcar a lui Proust sau a lui Gide. Cine, dacă nu geniul, ne poate întregi astfel cunoașterea omenescului, într-o zonă care intră mai puțin în experiența noastră comună? Tadzio și Antinous sunt două fețe complementare ale răspunsului modern la doctrina Diotimei: prin Tadzio ascensiunea spre Frumusețe este scurtcircuitată, prin Antinous aflăm că deplinătatea mării experiențe nu se află la capătul, ci la începutul ei, *aici*, și că ea nu poate, oricîtă plenitudine ar da, să transgreseze limitele umanului. Diotima, pe de altă parte, se îndoia că Socrate ar fi cu totul apt să-i urmeze învățătura, fără însă să-și dea seama că el era mai pregătit să ajungă nemijlocit la Forma frumuseții decît în stare să trăiască deplin experiența primei trepte, ca Aschenbach și Hadrian, fiecare în felul său, unul murind, celălalt trăind mai departe, dincolo de moartea întrupării de o clipă a Frumuseții și a Iubirii. La toate aceste conjecturi ale mele poate cea mai bună încheiere este însă răspunsul pe care l-a dat autoarea, în 1980, la întrebarea: „Ce legătură există între eseurile care formează *Sub beneficium de inventar*? Nici una, în afară de interesul meu special pentru aceste subiecte. Cavafis și Selma Lagerlöf sunt doi mari scriitori, asta e tot. Cît despre văduvele de la Chenonceaux și despre gravurile lui Piranesi, acestea sunt bucăți de viață, dintr-un timp anume. Viața este aceea care le leagă” (*Les yeux ouverts*, Éd. du Centurion, p. 195).

Înainte de a încerca să arăt în ce cred eu că rezidă valoarea acestor șapte eseuri — în orizontul întregii activități critice a Margueritei Yourcenar — sunt dator să dau o lămurire asupra titlului original sub care au fost reunite de autoare: *Sous bénéfice d'inventaire*. Este un titlu de o extremă modestie, al cărui sens este că ceea ce cuprinde volumul nu trebuie acceptat pe

deplin decît sub rezerva unor verificări ulterioare. Cu alte cuvinte că autoarea lasă cititorului libertatea, după ce citește, să-și însușească sau nu păreri autoarei, în funcție de propriile păreri sau de ce ar crede dacă ar adînci, personal sau cu ajutorul altora, materiile examinate.* Pentru a nu-l deruta pe cititor, am preferat să-i dau traduceri românești, potrivit unei foarte răspîndite uzanțe, titlul uneia dintre componentele sale, cel al eseului despre Piranesi.

* Vorbind despre scrierea aceasta în 1980 (*Les yeux ouverts*, Paris, Éd. du Centurion, p. 195): „Era o comandă, destul de ridicolă, a unei reviste americane care îmi oferea bani buni cu condiția să prezint o imagine romantică a lui Chenonceaux, « Castel al iubirii ». Cunoșteam castelul, ca toată lumea, și mi-am zis: hai să verific dacă viața de acolo a fost sau nu romantică. Mi-am dat curînd seama că nici nu putea fi vorba de asta, sau mai deloc, și că au predominat crizele datorate unor răsturnări politice, unor litigii de moștenire și unor necazuri bănești. Am prevenit deci revista că voi scrie un articol lipsit de « glamour » și articolul nu le-a mai trebuit. Totuși am stăruit, destul de fascinat de subiect.” A stăruit să se documenteze, cum făcea pentru tot, și așa cum rezultă și dintr-o altă mărturie a sa, legată de totalitatea eseurilor (*ibid.*, pp. 194 și 234): „Nimic nu e mai obositor decît să scrii eseuri. Trebuie să întreprinzi o anchetă, trebuie să te transformi în judecător de instrucție permanent, sau, pur și simplu, în judecător. În același timp, în tipul acesta de activitate este ceva descurajant. Îți dai seama că n-o să-ți atingi țelul niciodată [...] Te străduiești cît poți pentru a reda sunetul unui alt spirit și ca să eviți minciuna, dar, dacă nu vrei să construiești un Thomas Mann care să-ți semene prea mult, trebuie să citești de zece ori la rînd *Doctor Faustus* și să găsești filiera; este epuizant. Studiul acesta despre Thomas Mann l-am refăcut de două sau de trei ori. Era la început un mic articol, pentru un omagiu, apoi un studiu mai lung, destinat unei reviste americane, și în sfîrșit eseul definitiv. Însă pentru a scrie cele patruzeci de pagini ale prefetei mele la *Cununa și lira* [antologia de poezie greacă] mi-a trebuit aproape un an. [...] Trebuie să verifici totul, să recitești totul, ca și cînd n-ai ști nimic. Și uneori chiar nu știi mai nimic. Pentru a studia Chenonceaux, de exemplu, a trebuit să mă cufund în arhive pentru mine complet necunoscute. Și asta mi-a luat un an. [...] Este ceea ce mi s-a întîmplat [...] pentru studiul meu despre Thomas Mann, pentru că de data aceasta a fost vorba de o verificare fără capăt: citești și recitești textele: « Nu cumva mă înșel? De ce? Cum? » Este o muncă diferită, o muncă de verificare neîncetată.”

Eseul despre castelul Chenonceaux, așezat lîngă curgerea de ape a Cherului, un afluent al Loarei, stă aparte. Nu ține, ca toate celelalte șase, de cîntărirea operei unui scriitor sau a unui artist, nu este o scriere de critică literară sau plastică, ci una care ține de opera și de arta narativă a Margueritei Yourcenar. De obicei, în literatură se urmărește, de-a lungul veacurilor, destinul, generație după generație, al unei familii sau al unei comunități. Ideea de a urmări astfel prin timp, prin lungul timp, soarta schimbătoare a unei clădiri este mai rară și de un foarte frumos efect. De ce tocmai Chenonceaux? Scrierea a fost începută în Mount Desert Island, în 1956, a fost abandonată și reluată, apoi încheiată, abia după cinci ani, în 1961. Dar asemenea situație apare adesea în felul de a scrie al doamnei Yourcenar. Tot așa cum scrierea, în ciuda caracterului ei insolit, poartă toate caracterele stilului ei. Întîi de toate, cum am spus deja, o documentare amănunțită, iscoditoare, exhaustivă. Apoi, peste fișe, suflul care le dă viață, atîta viață. Iar sub exuberanța ei, o subtilă, pătrunzătoare tristețe: a sfîrșiturilor, a văduviilor, a falimentelor, a lăcomiilor. Din toate acestea un loc aparte îl are însă partea privitoare la Henric al III-lea și la regina sa, Louise de Lorraine. Totul este aici istorie pură și totodată totul pare o ficțiune cu un intens parfum yourcenarian: o dragoste amară, crescută pe niște asimetrii fatale și pe un lung nenoroc, pierdută într-un doliu de o austeritate în care amintirea zădărniciului complex și adesea pervertit al regelui se purifică parcă în apa neagră a unui lac de apă sfințită. Și, în rest, ce perindare de umbre: Diana de Poitiers, Caterina de Medici, Gabrielle d'Estrées, pe lîngă al treilea, al doilea și al patrulea Henric, serbări fabuloase, Jean-Jacques Rousseau, George Sand, Flaubert, (Yourcenar ea însăși, adăugăm noi), cu episoade de mare burghezie financiară și, către sfîrșit, de

comedie bufă, ca o deriziune. Apoi, privind în urmă, cititorul e silit să aleagă și să păstreze povestea acelei amare iubiri regești, pentru care restul, alaiul veacurilor, pare doar cadru, ca și castelul, totodată castel-nimfă și castel-Narcis, oglindindu-se încă în lunga curgere prin istorie și prin uitare a acelei ape.

Despre documentarea pe care o socotea necesară pentru a se considera legitimată să vorbească despre un subiect am mai spus în treacăt ceva. Pentru a mă referi mai întâi la un exemplu din afara acestui volum, cititorul este rugat să citească *Nota* de la sfârșitul *Memoriilor lui Hadrian*: și astfel, dar mai ales dacă se întâmplă să fie un cunoscător în domeniul culturilor clasice, va rămîne uluit. Asemenea documentare strânge de obicei cineva care vrea să facă operă științifică, nu un roman. Și nu este vorba numai de un cumul enorm de informații, ci de cunoașterea articulațiilor și subtilităților domeniului, care are specificul său și ezoterismele sale și este de o varietate care merge de la numismatică și sigilografie la epigrafie și papirologie, trecînd, de aici și pînă la marile sinteze, prin atîtea și atîtea altele, lucruri scrise în toate limbile de mare cultură și risipite prin greu accesibile reviste, ediții și disertații de doctorat din lumea întreagă. Iar din *Carnetele de note la „Memoriile lui Hadrian”* aflăm nu numai că: „Trebuie să pătrunzi pînă în ungherele cele mai obscure ale unui subiect pentru a descoperi lucrurile cele mai simple, și de interesul literar cel mai general” sau: „Regulile jocului: să înveți totul, să citești totul, să cauți să afli totul [...] Să urmărești, de-a lungul a mii de fișe, actualitatea faptelor, să încerci să redai acestor chipuri de piatră mișcarea pe care au avut-o, suplețea lor vie”, ci și că autoarea, pentru a-și cunoaște pe deplin personajul, a citit, în greacă și în latină, tot ce citise, la vremea lui, Hadrian: „Unul

dintre felurile cele mai bune de a recrea gîndirea unui om: să-i reconstitui biblioteca.”

Cele de mai sus sunt valabile, cu adaptările de rigoare, la toate eseurile cuprinse în *Sub beneficiu de inventar*. Măcar în privința aceasta este sigur că, după ce facem inventarul volumului și-i constatăm activul, putem accepta moștenirea. Dar, firește, „măcar în privința asta” este doar un fel de a vorbi.

Într-adevăr, nimic mai puțin marcat de efortul laborios al documentării decît aceste ferme și libere pagini, scrise cu acea divină *aisance* a celor care parcă s-au născut atoateștiutori. Și să nu uităm că este vorba de o culegere care cuprinde judecăți despre un gravor baroc din secolul al XVIII-lea italian, despre doi poeți, unul francez și protestant (1552–1630), celălalt grec și sceptic din Alexandria Egiptului (1863–1933), și despre doi prozatori, o scriitoare suedeză (1858–1940) și un scriitor german (1875–1955). Și că Marguerite Yourcenar a spus despre ei ce a avut de spus după ce fiecare dintre aceștia a fost obiectul unei îndelungate examinări și judecăți critice, la care trebuia să te simți bine îndreptățit să mai adaugi ceva. În lumina aceasta, ideea de a propune ceva „sub rezerva verificării” apare, în rezerva ei, aproape ironică.

Trei mi se par calitățile de eseistă ale mării prozatoare: capacitatea de a înnoi subiectul, capacitatea de a accede la esențial și știința de a vedea operele în contextul lor istoric, de a le defini originalitatea definindu-le totodată limitele istorice sau personale. Lauda necondiționată, preamărirea extatică, este o însușire servilă, plebeu-vulgară. Marguerite Yourcenar are în cel mai înalt grad virtutea aristocratică de a fi necruțătoare cu mărirea.

De altfel, în primul eseu, cel despre *Historia Augusta*, problema se prezenta exact invers: era vorba de

a conferi un interes superior unor texte pe care toată lumea le găsește lipsite de valoare istoriografică și, în aceeași măsură, de valoare literară. Este ceea ce, într-un chip magistral, reușește să facă eseul liminar *Fețele Istoriei în « Historia Augusta »*. Dar, înainte de a arăta pe ce cale, îmi iau îngăduința ca, tocmai în spiritul autoarei, să formulez două rezerve. La începutul eseului se face afirmația că „Banalul Domițian, cu biografia căruia își încheie Suetoniu *Viețile celor doisprezece Cezari*, este ultimul împărat roman care s-a bucurat de un mare portretist. După el, în perioada de trei sute cincizeci și ceva de ani câți aveau să se mai scurgă pînă la căderea Romei, nu mai avem decît martori mediocri.“ Și încă „mediocri“ e mult spus, dacă ne referim la autorii (autorul) *Istoriei auguste*. Numai că afirmația e inexactă: după Tacit și după Suetoniu, istoriografia romană s-a mai bucurat de un mare istoric, mai puțin cunoscut doar pentru că, din perioada pe care o acoperă *Istoria* lui romană (care continuă opera lui Tacit), 96—378, ni s-au păstrat doar cărțile XIV—XXXI, care merg de la 353 la 378, un sfert de secol de mai mic răsunset în memoria umanității, cuprinzînd doar pe cinci dintre succesorii lui Constantin cel Mare, dintre care notoriu este doar Iulian Apostatul, și, ca evenimente mai importante, luptele cu perșii, invaziile goților din nordul Dunării și, în 376, marea invazie a hunilor: Ammianus Marcellinus (330—400), originar din Antiohia Siriei, ofițer superior al lui Iulian, sub care a servit în războiul împotriva perșilor. Istoria lui, redactată la bătrînețe, în 390, pe cînd avea șaiszeci de ani, dă istoriografiei de limbă latină un nobil epilog, atît ca sursă istorică, vrednică de încredere, cît și, orice s-ar zice, ca artă literară. E drept că stilul său poartă ceva din pecetea vremii, dar forța gîndului, forma caracterului și prospețimea impresiilor trăite îl așază cu mult mai

presus decît ea. Astfel că nu e întîmplător că, în *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, una dintre cărțile importante ale veacului în materie de analiză a faptului literar, Erich Auerbach îi consacră lui Ammianus Marcellinus un capitol întreg (29 de pagini din traducerea românească a lui I. Negoîtescu). Dar de unde omisiunea doamnei Yourcenar? Cred că de la simplul fapt că *Historia Augusta* a interesat-o doar pentru datele pe care le oferea privitoare la Hadrian prin biografia atribuită lui Spartianus. Numai că lectura integrală a *Istoriei auguste* datează dintr-o vreme în care renunțase de mult la proiectul de a scrie o carte despre Hadrian, din decembrie 1948, și a contribuit mult, împreună cu citirea lui Dio Cassius și cu regăsirea manuscrisului inițial, la reactivarea dorinței de a relua proiectul. Avem pentru asta chiar mărturia autoarei: „În decembrie 1948, am primit din Elveția, unde le lăsasem în păstrare pe vremea războiului, un cufăr plin cu hîrtii de familie și cu scrisori scrise cu zece ani în urmă [...] În noaptea aceea, am redeschis două dintre volumele care îmi fuseseră restituite cu același prilej, rămășițe ale unei biblioteci spulberate. Era vorba de Dio Cassius în frumoasa tipăritură a lui Henri Estienne și un volum dintr-o ediție oarecare a *Istoriei auguste*, cele două izvoare principale pentru viața lui Hadrian, cumpărate pe vremea cînd îmi propuneam să scriu această carte [...] Vedeam pentru întîia oară conturîndu-se cu extremă limpezime, prin toate aceste înfățișări [ale lui Hadrian], pe cea mai oficială și totodată cea mai secretă, pe cea a împăratului.“ Dar mărturia *Istoriei auguste* (117—284 d. Cr.) încetează o dată cu sfîrșitul secolului al III-lea, iar ceea ce ni s-a păstrat din opera lui Ammianus Marcellinus acoperă o perioadă mai tîrzie, din secolul al IV-lea, și nu mai intra în orizontul de interes al autoarei *Memoriilor lui Hadrian*. De aici

omisiunea și, implicit, afirmația eronată că marea istoriografie romană se încheie cu Suetoniu.

Pe de altă parte, eseul, scris în 1958, n-a beneficiat de contribuția decisivă a lui Ronald Syme, *Ammianus and the Historia Augusta*, publicată la Oxford cu zece ani mai târziu, în 1968, care demonstrează că scrierea datează din secolul al IV-lea și este în întregime opera unui singur ingenios falsificator. De aici câteva enunțuri emendabile, depinzând tocmai de această problemă a autoratului și a cronologiei.

Însă nimic din toate acestea nu afectează câștigul esențial și înnoitor al eseului: descoperirea și formularea a ceea ce face ca lectura *Istoriei auguste* să prezinte interes în ciuda marilor sale defecte, de care, cum cititorul se poate lesne convinge, autoarea este perfect conștientă. Nu este vorba numai de interesul pe care îl prezintă pentru istoricul acestei epoci, prea săracă în documente de alt ordin ca să ne putem dispensa de ceea ce ne oferă *Historia Augusta*. Marguerite Yourcenar, cu competența unui istoric profesionist, citește altfel *Istoria augustă* decât obișnuiesc să o facă istoricii profesioniști, iar spiritelor deschise interpretarea ei nu le poate apărea decât profundă și validă. Autoarea știe bine că acest șir de biografii, nutrite, fără spirit critic, din informații de toată mîna, pînă la clevetirile cele mai obtuze sau mai josnice, sunt plate și mediocre, lipsite atît de metodă istoriografică, cît și de artă literară. Dar consideră că, în ciuda acestor scăderi și poate tocmai datorită lor, lectura lor este tulburătoare și pe alocuri pasionantă. Și nu doar într-o singură privință. Însuși spiritul îngust, credul, superstițios sau răuvoitor în care sunt scrise aceste mărturii este un document asupra unui anumit fel, general omenesc, la un anume nivel, de a înțelege istoria sau de a reacționa la întîmplările ei și la oamenii care o ilustrează. Cum să nu fie interesant ce poate crede omul de pe stradă sau so-

licitantul din camerele de așteptare ale puterii sau burtă-verzimea eternă despre un om ca Marcus Aurelius și cei din preajma sa? Pe de altă parte, din miile de fapte relatate fără spirit critic, unele ne izbesc ca neputînd fi decît autentice, prin însăși natura lor. O cernere mai severă poate le-ar fi lăsat nemenționate, pierdute pe veci, meșteșugul lor literar poate le-ar fi alterat sau măcar le-ar fi răpit ceva din nemijlocirea lor, care ne face viu prezent un anume fel de a merge, calitatea unui fel de a rîde, lumina cîte unei zile, ropotul unui galop. Mai mult, din cînd în cînd, din masa aceasta amorfă de fapte, se desprinde cîte un portret balzacian, cîte o scenă ca din Tolstoi. Sau alteori, neașteptată, „ca o ceață ușoară de pe o întindere de pămînt gol“, se înalță o impalpabilă poezie, care este a realității înseși. Da, desigur, a realității înseși, însă întrezărită, prin aceste rînduri fără artă, de un spirit anume. Cine citește exemplele invocate de autoare și îi cunoaște și restul operei nu se poate înșela: poezia realiilor din *Historia Augusta* este congeneră cu poezia din scrierile Margueritei Yourcenar, cu acel fond ultim de poezie din care derivă orice operă mare și care este pretutindeni prezent în operă. O esență aproape inefabilă pe care trebuie totuși să o definim cumva: o vitalitate ținută în frîu de nobilele rigori ale inteligenței, o senzualitate intensă cu ceva amar în adîncul voluptății, o dragoste rafinată dar nu efeminată pentru frumusețea formelor. Vocația simultană a plenitudinii și a vidului, ceva care stă mereu de pază, ca verb, între iubire și moarte, între o pecete prea dură și amorf.

În sfîrșit, *Istoria augustă* îndeamnă, așa frustă cum este și tocmai de aceea, la o meditație asupra decadenței și a morții civilizațiilor, și chiar, văzînd mai larg, a condiției umane: „o masă deplorabilă de lecții neînsușite, de experiențe neasimilate, de greșeli evitabile și niciodată evitate. Cartea aceasta ne oferă, e-adevăr,

un specimen extrem de izbutit al rătăcirilor noastre, dar ele, sub o formă sau alta, umplu cu tragedia lor întreaga istorie."

Tragicele lui Agrippa d'Aubigné sunt mai puțin cunoscute la noi, deși fac parte din ce a lăsat mai important Renașterea franceză, alăturându-se operelor lui Ronsard și Du Bellay, Rabelais și Montaigne, Malherbe. Dar soarta lui d'Aubigné au avut-o, la români, și alți scriitori însemnați ai vremii, ca Margareta de Navarra, Pierre de Brantôme, Maurice Scève (deși, tot din școala poetică lyoneză, s-a mai auzit la noi câte ceva despre Louise Labé), dramaturgii Étienne Jodelle, Robert Garnier, Alexandre Hardy, un poet atât de personal ca Théophile de Viau.

Astfel că, citind eseul doamnei Yourcenar, cititorul român are prilejul de a-și lărgi cunoștințele. Dar și de a vedea cum funcționează discernământul critic al autoarei, într-un caz dificil, cazul unui mare poet foarte inegal.

La prima vedere, prezența poeziei e greu de imaginat în spațiul unui poem epic religios atât de partinitor, atât de tributar modelelor clasice și reminiscențelor biblice, atât de înclinat spre o retorică declamatorie și monotonă, atât de repetitiv și atât de lung. Pe un asemenea teren poezia e un miracol, și anume unul care nu poate fi decât intermitent. Dar, atâta câtă este, este mare poezie și nimic din forța și adâncimea ei n-a scăpat atât de finului auz al Margueritei Yourcenar. Nici o istorie literară și nici o monografie nu-i face lui Agrippa d'Aubigné mai multă severă și cuprinzătoare dreptate.

Poemul e conceput pe două planuri: cel al istoriei umane (până în actualitatea cea mai fierbinte) și planul mântuirii, în sensul creștin al cuvântului, la capătul

căreia Dragostea triumfă asupra Urii, a păcatului și a morții. Polaritatea aceasta se citește și în succesiunea cânturilor: primele trei sunt dedicate mai ales evocării Franței sfîșiate de cumplitele și nesfîrșitele războaie religioase dintre catolici și protestanți, următoarele trei sunt orientate mai mult către taina mântuirii și către Marea Judecată finală din al șaptelea și ultimul cânt. Marguerite Yourcenar vede în poem ceva care ar fi putut fi, cu un dram de geniu în plus, marea epopee religioasă franceză, situabilă între *Divina Commedia* și *Paradisul pierdut*. Iar prin unele pasaje, și nu puține, *Tragicele* pot aspira la asemenea loc înalt. Și ni se spune, cu rară pătrundere, de ce. Nici una dintre scăderile neobositului poem nu dezmente niște calități care sunt ale veacului: un avînt plin de forță, un realism neînfricat, pasiunea ideilor, o nesecată curiozitate pentru varietatea aventurii umane. Toate acestea duc și în rătăcire, dar și croiesc, printre bolovănișuri și rîpe, o cărare care oferă din cînd în cînd rare priveliști asupra omenescului și asupra divinului. Căci punctul de convergență, transcendent, al poemului este Dumnezeu însuși. Și, sub măreția judecății sale, cruda înfruntare umană, văzută de poet fără cruțare, și cu o foarte rară îndrăzneală poetică, în nemijlocita ei prezență și sfîșiere apare, dacă nu izbăvită, măcar îndreptată spre un țel. În acest spectacol crîncen, *Tragicele* încearcă să întrezărească un sens, în termeni de ordine și de dreptate divină. Iar poezia lor rezidă și în felul în care autorul a știut să vadă sălbatica suferință umană, samavolniciile și pătimirile ei, și în forța cu care a intuit divinul. D'Aubigné știe să dea glas umilei plîngerii a celor mici și slabi, a satelor nimicite, a vitelor flămînde, a pămîntului devastat, după cum acest hughenot înverșunat știe să dea glas și unei minii pătimase și injurioase, adresată ultimilor Valois, unei aspre judecăți cu privire la judecătorii cruzi și corupți (formulată cu

un gust încă medieval pentru alegorie), preambul la înfățișarea atroce a martiriilor protestante, o lungă înșirare de nume dintre care multe uitate. Remarcabil este faptul că d'Aubigné, un partizan fanatic pentru care tot ce e rău e catolic și binele e numai protestant, depășește această părtinire în fața unui lucru mult mai grav: crîncena întrebare despre cruzimea omului față de om. Noaptea Sfîntului Bartolomeu e zugrăvită în marele stil al lui Tintoretto sau Caravaggio. Ultimul cînt, poate cel mai frumos, în ciuda unor lungi digresiuni doctrinare, cuprinde ceva pe care Marguerite Yourcenar îl percepe și îl definește: „Un mare moment al misticismului universal a fost aici gîndit și trăit.“ Ni-meni nu spusese asemenea lucru pînă atunci, în 1960. Și chiar așa și este. Se află în acest ultim cînt versuri despre Învierea trupurilor al căror echivalent, ca lirism, nu poate fi găsit nici în *Divina Commedia*. Pe de altă parte, Marguerite Yourcenar, privind marele poem în perspectiva veacurilor care au urmat, îl vede inteligibil, dincolo de veacul clasic și de cel care l-a urmat, în termenii preromantismului, prevestit de *Tragice* într-un mod haotic, inegal și violent și pe care, prin cîte un vers răzleț, de neuitat, îl depășește către și mai marea poezie care i-a urmat. Iar cine citește eseul celei care a scris *Memoriile lui Hadrian*, chiar fără să știe mare lucru despre *Tragice*, va simți, ca pe ceva care își stă singur sieși dovadă: siguranța gustului, discernămintul care elimină orice scorie și știe să aleagă și să definească esența în termeni atît de nobil onești încît simți cum aceste pagini sunt admirabile și pentru că sunt adevărate.

Distanța în timp dintre Agrippa d'Aubigné (1552–1630) și celălalt poet judecat în acest volum de Marguerite Yourcenar, Constantin Cavafis (1863–1933), nu este mare atît prin cele trei secole

care îi despart, cît prin radicala diferență dintre un poet francez epic și religios și unul grec, cu precădere liric, și în orice caz străin de orice credință decît aceea, lumească, în elenism și în erosul etern. Cavafis a fost străin de orice transcendență.

Marguerite Yourcenar a tradus, în colaborare, întreaga operă poetică a lui Cavafis. Am citit aceste traduceri, nu fără sentimentul că, rămînînd fidelă originalului, traducătoarea a yourcenarizat în chipul cel mai pătrunzător și cel mai subtil*. Interpretarea pe care o dă *Prezentare critică a lui Constantin Cavafis* este, dimpotrivă, o analiză în care toate distanțele și toate diferențele sunt respectate, în care cercetarea, poem de poem, a operei rămîne detașată și pe alocuri atît de clasificatorie încît, în mîini mai puțin pricepute, ar putea să devină aproape pedantă. În realitate, Marguerite Yourcenar, care scrie în urma unei decenale tradiții exegetice, izbutește și aici să înnoiască. Aici nu este vorba nici de a da un sens superior unei culegeri de texte greu de considerat astfel, ca în cazul *Istoriei auguste*, nici de a alege ce e durabil de ce este caduc ca în cazul *Tragicelor* lui d'Aubigné, ci de a da seama de un mare poet, definindu-i atît măreția cît și

* Marguerite Yourcenar a citit pentru întîia oară pe Cavafis, în original, în 1936, pe cînd era pentru a doua oară la Atena. S-a hotărît să-l traducă cu doi sau cu trei ani mai tîrziu. Eseul a fost început tot atunci, în 1939, și încheiat în 1953. Ansamblul, adică *Prezentare critică a lui Constantin Cavafis, urmată de o traducere integrală a POEMELOR*, de M. Yourcenar și C. Dimaras, a fost publicat abia în 1958. Traducerea e importantă, mulți europeni îl citesc acum pe Cavafis mai ales în versiunea Yourcenar. Pe măsură ce traducea, „simțeam tot mai mult măreția unică a acestui poet al reflecției și al dorinței [...] Cavafis este inimitabil [...] greaca se pretează mai bine decît franceza la această gîndire pe cît de austeră pe atît de suplă, la aceste efecte cu grijă calculate și parcă făcute din nimic. [...] temperamentul lui diferă de al meu pînă la punctul în care am fost adesea tentată, greșind, să-l acuz de zgîrcenie“ (*Les yeux ouverts*, 1980, Centurion, pp. 205–206).

inerentele lui mărginiri. Și că traviul de decantare a marii poezii de toate scăderile și palorile sale, făcut cu o migală de bijutier care își iubește giuvaierurile și știe să le judece, este dus, cu mână sigură, la capăt: pietrele prețioase sunt așezate când așa și când altfel, lăsând să cadă asupra lor o lumină ori alta, sunt cântărite unul câte unul sau pe grupuri, ca după calitatea metalului în care sunt ferecate, și astfel, lent, se desface, decantată, imaginea veridică a acestui mare poet atât de personal și a acestui grec pur care abia pomenește de marea Grecie clasică, mărginindu-și orizontul la cele câteva veacuri de după Alexandru cel Mare, la Bizanț și la o Alexandrie contemporană, vie, nespuns de mult iubită, bîntuită, gustată și trăită. Totul apare scris cu o linie fără greș pe un fundal aproape arid, care este acela al pasiunii și al dramei umane fără priveliști, fără pitoresc oriental, în care comuna măsură între un tron de demult și cafeneaua sordidă a unor întâlniri dubioase este numai patosul omenesc. Îndeosebi iubirea: iubirea de pe a doua treaptă a ascensiunii către Idee propusă de Diotima: iubirea de mai multe tinere trupuri, frumoase, emoționante, efemere. Perindîndu-se prin timp cu o stranie înclinare către preciziunea cronologică, ca o voită încătușare în efemer. *Zile din: 1896, 1908, 1909, 1910, 1911..., În 200 înainte de Isus Cristos, Doi tineri, între douăzeci și trei și douăzeci și patru de ani...* Și rostite aproape cu gura închisă, succint și aluziv, neexplicit ca simpla subliniere a unui citat, adesea obscur ca rostirea unei sibile tîrzii însingurate în trecutul ei.

Dintre cele șapte eseuri cuprinse în acest volum, singurul care, în ciuda excelenței sale, nu produce o impresie deosebit de puternică este cel despre Selma Lagerlöf, „povestitoare epică”, și ne putem întreba de ce: intuițiile și judecățile sunt corecte, atât în mare cât și

în amănunt, măreția scriitoarei e definită în termenii cei mai judicioși și mai persuasivi, cu atât mai mult cu cât rezervele formulate cu privire la opera din ultimii ani pun și mai bine în lumină partea durabilă din primele câteva mari cărți (*Gösta Berling, Ierusalim în Dalecarlia și Ierusalim în Galileea, Nils Holgersson*, majoritatea povestirilor și a nuvelor).^{*} Și totuși, simțim cumva că cele două mari scriitoare nu sunt congeniale, că ceva din structura de adîncime a celor două opere nu concordă. Și constatăm că recea, elaborata și laborioasa comparare a „epopeii-fluviu”, care i se pare a fi opera scriitoarei suedeze, cu un fluviu care străbate diferite peisaje este incongruentă cu specificul și cu altitudinea scrisului Margueritei Yourcenar. Dar însăși pertinența cu care analizează ea temeiurile operelor Selmei Lagerlöf nu salvează de perplexitate. Yourcenar se întreabă de unde, din ce izvoare își trag forța și statura epică personajele autoarei cercetate și dă un răspuns complet și complex, pe care îl voi sistematiza. E vorba de o forță care vine din adîncurile sinelui și care pare, în straturile cele mai adînci, să țină de niște arhetipuri colective.

Stratul cel mai vechi al acestor oameni, care aparțin, pe diferite paliere, unei străvechi societăți tradiționale, este stratul mitic păgîn. Acestui fond mitic i se adaugă, după creștinare, riturile și legendele creștinătății medievale, pînă la Reformă: fondul străvechi a fost consolidat de puternicele rezerve de austeritate protestantă. Rezultatul este că personajele Selmei Lagerlöf au o soliditate și o adîncime apte să le facă să figureze într-o mare desfășurare epică (de aici titlul eseului) și „par motivate de o strictă aderență la or-

^{*} Poate nu avea nici douăzeci de ani cînd începuse să-i citească, împreună cu tatăl ei, opera: „Și Selma Lagerlöf, despre care aveam să scriu mai tîrziu un eseu, și pe care o consider și astăzi un scriitor de geniu” (*Les yeux ouverts*, Centurion, 1980, p. 48).

dinea lucrurilor", la ordinea cosmică: sufletul lor crește cu arborii sau curge cu râurile.

Or, toate acestea, atât de bine percepute de Marguerite Yourcenar, sunt străine de lumea ei interioară și de principiul ei formativ. Lucrul se vede peste tot, dar vreau să amintesc doar că admirabilele *Povestiri orientale*, în care autoarea se apropie de asemenea izvoare adânci, dar le tratează cu propria ei adâncime, care este pur omenească, nu trimit la nici o transcendență și la nici un străfund mitic. De aceea cred că eseul despre marea proză epică a Selmei Lagerlöf se resimte de această radicală diferență dintre două lumi interioare.

Diferență care ar fi putut să se manifeste și în cazul operei lui Thomas Mann. Numai că eseul despre Mann este desăvârșit. O operă enormă, care se întinde peste mai bine de jumătate de secol (și ce secol!) și a cărei complexitate desfide orice demers superficial, este definită și judecată în ansamblul și chiar în amănuntul ei în nici cincizeci de pagini magistrale, atât de dense încât pînă și în note se spun, ca și în treacăt, lucruri fundamentale. Nu le voi enumera aici, mărginindu-mă la teza de căpătîi a eseului: relația dintre umanism și tradiția ermetică, înlăuntrul operei lui Thomas Mann și dincolo de ea.

În măsura în care, dincolo de prima lui determinare renescentistă în istoria culturii, conceptul de umanism este funcțional, el, confruntat cu experiențele intelectuale și istorice ale acestui veac, nu poate subzista decît trecînd printr-o adîncă metamorfoză. Și nu numai în extensie, făcîndu-l să cuprindă mai mult omenesc decît visase vreodată să cuprindă, ci și altfel, printr-o modificare, devenită inevitabilă, a înseși definiției umanului. Pe de o parte evenimente planetare, revoluții și războaie fără precedent, vaste

experiențe ale exterminării și ale cruzimii, pe de alta tot ce ne-au spus despre specia noastră, atât de straniu și atât de nou, marii psihologi, romancieri și poeți ai veacului au făcut ca vechiul concept de umanism, așa cum s-a născut el în marea primenire a Renașterii, să devină caduc. Teza Margueritei Yourcenar este că printre marile spirite care au contribuit la instituirea unei noi viziuni umaniste asupra omului se numără și Thomas Mann. Dar autoarea, vorbind de enorma influență exercitată asupra operei lui Mann de vechea tradiție ocultă, știe bine că nu e vorba de o simplă influență exterioară și adăugită, de vreme ce spune: „De altfel, ar fi mai puțin ușor de precizat cînd Mann a folosit în chip deliberat fondul comun al vocabularului magic și cînd imaginile simbolice sau peripețiile mitice s-au născut spontan din chimia interioară a operei.“ În această cheie se cuvine citit eseul, și de aici atîtea definiții admirabile, dominate de o idee centrală. De aici ideea că însuși realismul meticolos al lui Mann alimentează structurile cristaline ale alegoriei sau slujește drept albie curentului subteran al mitului și al visului și că între realitate, alegorie și mit se constituie o circularitate care se hrănește neîncetat din izvoarele adînci ale vieții.

Iar felul în care definește Marguerite Yourcenar umanismul ermetic al lui Thomas Mann este prefigurat chiar de acesta în omagiul lui Freud, în care vedea pe inițiatorul unui „umanism al viitorului, care va ști despre om secrete pe care vechiul umanism nu le știa“.

Într-adevăr, vechiul umanism avea limitările oricărui antropocentrism idilic (echilibru, sănătate, fericire) și al oricărei întemeieri pe vechile antinomii (suflet-trup, lume sensibilă-lume inteligibilă, materie-spirit, creatură-Creator).

Noul umanism, așa cum își găsește el expresia în opera cîtorva mari scriitori și psihologi ai veacului —

printre care unul dintre cei mai apropiați de tendința pe care o parte a Renașterii a transmis-o Romantis-mului este Thomas Mann —, izbutește să redefinească omenescul în termeni care, lărgindu-l, adâncindu-l și împingându-l spre limită, îi păstrează caracterul ome-nesc, oricât de labil, de ambiguu și de riscant i-ar fi hotarul.

Este un umanism cu întemeiere cosmică, ce îl proiectează pe om în scenariul obârșiei sale neome-nești, în mediul său original, în mijlocul marilor forțe, incomensurabile cu omul, de unde / dinspre care vin, trecînd ca niște marea peste cosmos și om, disoluții, alterări și primeniri, omul fiind o parcelă și o refracție a Totului. Un asemenea umanism nu are cum ocoli nici altă latură a realității umane, aceea unde fermentează și fulgeră, ademenește și face minuni Răul însuși, demonicul, satanicul, negativul care poate lua chipul pozitivului: este un umanism care trece prin abis și este în căutare de ceva „prea central ca să nu fie în ace-lași timp subteran“. În alți termeni, este umanismul care „aduce la suprafață acea conștiință a omului pri-mitiv care a devenit inconștientul nostru“. Formula-rea amintește de Jung.

Din tot ce am citit în acest volum, într-o versiune engleză care mi-a căzut în mână acum câțiva ani buni, cel mai viu mi-a rămas în amintire eseul despre Piranesi. Și chiar de dragul lui am simțit îndemnul de a traduce *Sous bénéfice d'inventaire* și de a-i da, ca titlu de ansamblu, titlul acestui eseu. Și chiar acum, după ce am re trăit excelența restului, îi rămîn cu precădere atașat. Calitățile autoarei, la fel de mari aici ca aproape pretutindeni, aplicate acestei ciudate materii care este opera celui mai mare gravor baroc italian, „care a fost interpretul și aproape inventatorul frumuseții tragice a Romei“, capătă o strălucire de antracit.

De altfel, cum ceea ce rezistă din opera lui Piranesi sunt, pe de o parte, gravurile romane, care ne restituie lumea ruinelor vechii Rome așa cum puteau fi văzute pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, deci înainte de orice încercare de restaurare, și pe de alta, *Închisorile* care, în esența lor, sunt niște pure viziuni sau reverii, surprinzătoare pentru vremea aceea.

Închisorile imaginare sunt o operă de tinerețe (începute, pare-se, în 1742), publicate într-o a doua ediție în 1761, deci după aproape nouăsprezece ani. Oricât de mare ar fi geniul celui care a gravat pentru eternitate, în *Priveliști romane* și în *Antichități ro-mane*, ruinele și marile monumente ale papalității, și oricât ar fi făcut doamna Yourcenar pentru a defini mai exact geniul acesta, eseul despre Piranesi este memo-rabil mai ales prin ceea ce spune despre *Închisori*. Priveliștile romane îl legau pe Piranesi, prin viziunea vechilor monumente ruinate, de amintirea lui Hadrian. Scriitoarea depășește însă această legătură de biografie interioară și întrevade în *Închisorile imaginare* ceva complet eliberat de orice reminiscență personală și care găsește la ea o rezonanță nealterată de nici o ex-periență anterioară. *Închisorile* lui Piranesi sunt expre-sia barocă a ceva intim baroc din sensibilitatea celei care a scris *Anna Soror*.... O disponibilitate cvasisecretă pentru reveria neagră și pentru vertigiul exact și con-trolat trăit pînă la sfîșierea realității interioare. De aici capacitatea ei de a defini, cum n-a făcut-o nimeni alt-cineva, universul claustral al *Închisorilor imaginare*. Izbitoare sunt, întâi, afirmațiile generice privitoare la aceste gravuri (optsprezece în total), felul în care este formulată impresia de ansamblu asupra acestor planșe ale căror reprezentări se constituie într-o lume cu legile ei, străine de lumea reală, în ciudatul univers al acestui „poet tragic al arhitecturii“. Desigur, ca de obi-cei, Marguerite Yourcenar se ferește să supraliciteze, caută determinări ale epocii, precedente, surse, influ-

ențe. Și le găsește: în cazul *Închisorilor*, e vorba de o tradiție pe care au ilustrat-o marii virtuozii ai decorului monumental imaginar și ai scenografiei baroce, Giuseppe Bibbiena, Giambattista Tiepolo, un pictor ca Pannini, autori ai unor machete îndrăznețe de tragedii reale sau imaginare, creatori ai unor edificii fictive. Fără să fie cu totul exclusă și influența unui Daniel Marot, care a lucrat în Anglia și a publicat, în 1708, printre alte gravuri, și o *Închisoare a lui Amadis*. Pe de altă parte, autoarea nu exclude influența pe care a putut-o avea febra palustră, accesele de malarie de care a suferit marele gravor în vremea când lucra la prima ediție a *Închisorilor imaginare*, știind însă prea bine că nici un factor de acest ordin nu poate să-i dea unui artist ceea ce lumea lui interioară nu conține ca virtualitate, ca disponibilitate latentă. Și că febra poate doar precipita sau elibera ceva preexistent, cu intensitatea și cu violența halucinației sale cu tot. Soarele negru de a cărui insolație pare să sufere Piranesi al *Închisorilor* este consubstanțial cu geniul său, cu ceea ce conținea el, din eternitate, ca elan sumbru și vertiginos. Marguerite Yourcenar vorbește chiar de „camera neagră a unui creier vizionar” și de reveria „unui constructor beat de volume pure și de spațiu pur” care, tot visînd, „a ajuns într-un domeniu unde stăpîna este o stare de teamă mai misterioasă decît aceea din teatru și care pare uneori să o traducă pe cea a condiției umane în întregul ei”.

Dar poate mai prețioasă decît aceste definiții este analiza structurală pe care o face Marguerite Yourcenar. Interesul ei îl depășește pe acela al unei contribuții importante la cunoașterea operei lui Giambattista Piranesi. Demersul, dificil, e exemplar, este o lecție de metodă. Tocmai de aceea voi încerca, trecînd de sinuozitățile textului, să sistematizez, punînd și mai limpede în evidență articulațiile logice:

1. Închisoarea lui Piranesi nu este concepută ca o claustrare în spații mici și înguste, strivitoare, sufocante, nu reprezintă niciodată celula sau cușca, cripta sau grăpnița, în care întreg largul libertății se află negat, ci *spații largi și aerate* prin care te poți mișca nestingherit și în care te poți chiar pierde, în care sunt sugerate înălțimi și adîncimi vertiginoase și care *este totuși un abis ermetic închis în toate direcțiile*, o lume matematic infinită și totuși, într-un chip inexplicabil, ferecată în sine.

2. Universul acestor palate himerice este un *univers de vis*, cum se observă imediat ce vrei să-i verifici mai îndeaproape coordonatele spațio-temporale, logica comportamentelor, atmosfera de spaimă extatică în care se află scufundat, precum și „fatala și necesara frumusețe”.

Corolare: a) cetele de homunculi care le populează nu par să comunice între ele, nici măcar să-și perceapă reciproc prezența; simți că, orice s-ar petrece în acel univers, fie și coborîrea unui înger sau izbucnirea unei conflagrații, ar trece neobservat, fiecare grup văzîndu-și de îndeletnicirile sale ca și cînd ar fi singur și indiferent la orice, pierdut în spațiile acelea imense;

b) inconsistența lor, care îi face fantomatici și imuni la orice rău de înălțime, putînd merge ca niște somnambuli pe buza unor prăpăstii abisale;

c) incapacitatea de a întrezări un plan de ansamblu, mai ales că unele detalii ne lasă să credem că aceste arhitecturi titanice sunt neisprăvite, că se lucrează mereu la ele, în absența oricărui principiu coordonator, sentimentul unei asimetrii constituționale și al capacității de a prolifera la infinit, în toate direcțiile.

3. Materia din care este făcut acest vis este aproape exclusiv *piatra*, ziduri ciclopice de piatră opacă din care *formele naturii vii lipsesc* și focul, fumul, apa sunt doar o amintire rară, iar aerul este fără viață, în acest

spațiu nu circulă curenți, nu este nici un vînt în care să fluture flamuri sau să se z buciume flăcări.

4. *Timpul* acestui univers este *inert*, poate absent: clarobscurul nu indică nici o oră, iar piatra de aici este adamantină, destinde în etern uzura veacurilor.

5. Din acest univers lipsește aproape cu totul cruzimea și moartea: cu excepția unor evenimente obscure de natură torționară, pierdute nesemnificativ prin aceste spații atît de riguroase și în fond atît de destructurate, nu se petrece aici nimic de o natură terifiantă, pînă și prezumtivele instrumente de tortură sunt, de fapt, vechi instrumente de construcție de proveniență artizanală. Și atunci de unde spaima, de unde sentimentul că ce se petrece aici este latent punitiv? În parte din sensul unor sumbre inscripții în latină din planșa a XVI-a a ediției a doua: *Infamos... Ad terrorem increscen[dam]... Audacias... Impietati et malis ar tibus...*, dar nici acestea n-ar fi de ajuns ca să definească aceste *Închisori* ca pe un coșmar care, privit dintr-un anume unghi, apare aproape frivol și futil, iar văzut din altă perspectivă apare atît de neliniștitor și de terifiant. Mai este nevoie să observăm că în palatele acestea domnește o tăcere uriașă, dar ca aceea a unei uriașe cutii de rezonanță, a unui vid potențial sonor în care fie și un foșnet de pas sau de suspin s-ar repercuta și ar reverbera infinit, declanșînd, poate, un *Dies irae*. Sentiment asociat cu acela că tot ce există sau se petrece în aceste spații este *total expus privirilor*, că nu este loc tainic pentru ochiul care ar privi. Dar poate teroarea începe abia aici: Ochiul care să privească e absent, universul acesta e carent de orice transcendență, de orice principiu supraordonat, avem de a face cu o lume părăsită, în care opresiv ca o pedeapsă este însuși abandonul, excluderea dintr-un plan cosmic sau divin, ceea ce ne face să simțim că pedeapsa nu este ceea ce se petrece în universul acesta inan și tragic, ci

însăși existența și esența lui. De aceea, poate, Marguerite Yourcenar are dreptate să-și închipuie că, privind *Închisorile imaginare* ale lui Piranesi, nu ne aflăm nici în fața unei scenografii cu finalitate extrinsecă, nici, cumva, în fața unei obscure viziuni prerevoluționare, ci în fața echivalentului grafic și baroc al *Infernului dantesco*.

*

Te afli în fața unui autor și a operei sale întregi și vrei să dai seamă de ea. Adică: de principiul din care decurge sau de esența ei, de structura de suprafață și de structura ei de adîncime, de relația ei cu timpul și cu finitudinea, de cumpăna ei interioară sau de lipsa acesteia, de drumul ei printre oameni și vremi. Și foarte ușor poate să-ți scape ceva important sau să dai prea mare importanță, relief și relevanță la ceea ce nu are, falsificînd astfel perspectivele și ierarhiile, nevăzînd bine cum se înscrie opera în timpul ei concret sau cum își depășește timpul, necuprinzînd cum se cuvine totul într-un ansamblu bine articulat și bine echilibrat. De aceea reușitele unor asemenea demersuri sunt atît de rare. Iar cînd este vorba de a defini cu rigoare și cu finețe șase-șapte universuri incompatibile, fără comună măsură, paginile se cuvin însoțite de reverența noastră deplină. Și de gratitudinea noastră pentru atîta bucurie intelectuală și pentru sporul de umanitate care ne-a fost dăruit. Și, nu în cel din urmă rînd, pentru gîndul că, oameni fiind, numai oameni fiind, ceva din omenesc ne va rămîne pentru totdeauna străin. Sub beneficiul unui inventar de dincolo de orice vreme.

PETRU CREȚIA

FETELE ISTORIEI ÎN *HISTORIA AUGUSTA*

Dintre toate Istoriile pe care le-a păstrat memoria umană, cea a Romei a inspirat meditația celor mai mulți gânditori, visarea celor mai mulți poeți, declamația celor mai mulți moraliști. Lucrul se datorează, în parte, geniului câtorva istorici romani și greci grație cărora amintirea și prestigiul Romei au ajuns atât de vii pînă la noi. De ce, în ciuda atîtor asasinat politice comise de atunci, imaginea prin excelență a dictatorului ucis este cea a lui Cezar? Pentru că Plutarh ni-i arată pe conjurați năpustindu-se asupra divinului Iulius. Lui Tacit îi datorează Tiberiu, pentru eternitate, imaginea sa de tiran mizantrop, iar Nero pe aceea de artist ratat. Și numai datorită faptului că opera biografică a lui Suetoniu cuprinde viața a doisprezece împărați, pe rafturile bibliotecilor și pe fațadele palatelor Renașterii se află, în chip aproape obligatoriu, douăsprezece busturi de Cezari.

Din păcate, acești mari istorici, dintre care cîțiva mari stilști, au „înflorit” (pentru a folosi termenul uzual) doar în cuprinsul celor cam două secole care merg de la tinerețea lui Cezar pînă la maturitatea lui Hadrian. Banalul Domițian, cu biografia căruia își încheie Suetoniu *Viețile celor doisprezece Cezari*, este ultimul împărat roman care s-a bucurat de un mare portretist. După el, în perioada de trei sute cincizeci și ceva de ani cîți aveau să se mai scurgă pînă la căderea

Romei, nu mai avem decât martori mediocri; nu numai partinitori (toți martorii sunt mai mult sau mai puțin partinitori), ci și creduli, convenționali, confuzi, adesea peste măsură de ușuratici sau de superstițioși, scriind aproape fățiș în scopuri de propagandă, oglinzind în cugetul lor și în limbaj sfârșitul unei culturi. Și totuși pasionați, pentru că însăși mediocritatea lor le conferă un fel de veracitate, făcând din ei interpreți calificați ai sfârșitului unei lumi.

Historia Augusta, o culegere în care șase istorici au pus cap la cap douăzeci și opt de portrete de împărați, fără a pune la socoteală pe cele ale câtorva pretendenți la tron și ale câtorva Cezari (titlu care înseamnă „moștenitor prezumtiv”) morți tineri, oferă din întregul duratei de mai bine de trei sute și cincizeci de ani icoana a mai puțin de două veacuri. Scrierea începe cu Hadrian și succesorii lui imediați. Antoninus Pius, Marcus Aurelius, cu alte cuvinte cu vremea cea mai frumoasă a păcii romane, la apogeul unei lumi care nu se știa atât de aproape de sfârșitul ei, și se termină cu obscurul Carinus, într-un ceas crepuscular de la sfârșitul secolului al III-lea. Chiar numele și existența celor cinci autori principali (Aelius Spartianus, Iulius Capitolinus, Aelius Lampridus, Trebellius Pollio, Flavius Vopiscus) sunt astăzi controversate, iar cronologia lor oscilează, după placul condițiilor și al specialiștilor, între mijlocul secolului al II-lea și sfârșitul celui de al IV-lea. O bună parte a culegerii compilează sau plagiază biografii anterioare pierdute; ea însăși a fost, la rîndul ei, din belșug interpolată. Ca atîtea scrieri antice, *Historia Augusta* n-a ajuns pînă la noi decât în cîteva rare copii incomplete și pline de greșeli, singurele care au salvat-o de la uitare. Și totuși, istoricii moderni ai Antichității nu au cum s-o ignore. Chiar aceia care îi tăgăduiesc orice valoare sunt siliți, vrînd-nevrînd, să se folosească de ea. Documentele care ne

rămîn din secolele al II-lea și al III-lea sunt rare și sărace, așa că în textul acesta incert (și pe care erudiți eminenți l-au suspectat, pe serioase temeiuri, că este o impostură aproape totală), în lipsă de ceva mai bun, căutăm totuși o urmă de adevăr.

Însă una este autenticitatea și alta veracitatea. Oricare ar fi data, variînd între 284 cel mai devreme și 395 cel mai tîrziu, cînd putem plasa în ansamblul ei redactarea *Istoriei auguste*, chestiunea care se pune este aceea a încrederii pe care putem să i-o acordăm. Încredere care variază, bineînțeles, de la autor la autor și de la pagină la pagină. Nici măcar verosimilitatea nu este întotdeauna pentru cititor un criteriu decisiv, noțiunea de plauzibil depinzînd, în materie istorică, de moravurile, de prejudecățile și de ignoranțele fiecărei vremi. Astfel, de pildă, erudiții din secolul al XVII-lea, pătrunși de tradiția creștină, acceptau bucuroși orice portret incriminatoriu al împăraților păgîni, considerați de ei, în bloc, drept persecutori infami ai Bisericii timpurii. Apoi, prin reacție, implicita încredere în natura umană la oamenii de litere din secolul al XVIII-lea, după care, mai tîrziu, fățarnicia sclifosită a unui anume tip de istorici din secolul al XIX-lea, ciudatul lor respect pentru cei de la putere, chiar dacă nu mai erau printre cei vii de optsprezece veacuri, sau pur și simplu lipsa de experiență a vieții a cărturarilor i-au făcut adesea să declare imposibile sau improbabile fapte pe care un cititor mai obișnuit să privească realitatea în față nu ezită să le considere plauzibile sau să le creadă adevărate. Atrocitățile la care am asistat în plin secol al XX-lea ne-au învățat să citim cu un ochi mai puțin sceptic relatarea crimelor săvîrșite de împărații Decadenței romane. Și, în ceea ce privește istoria moravurilor, La Rochefoucauld nota deja că orgiile lui Elagabal

ne-ar surprinde mai puțin dacă istoria secretă a contemporanilor noștri ar fi mai bine cunoscută. În anumite cazuri, veracitatea *Istoriei auguste* poate fi stabilită prin alte mărturii de epocă. În altele, și cu o remarcabilă frecvență, ea a fost confirmată de către lucrările istoricilor moderni. Reformele economice și administrative ale lui Hadrian au fost atestate de prea multe texte epigrafice ca să mai putem crede că Spartianus, sau biograful care își asumă numele acesta, s-a mulțumit, cum s-a crezut multă vreme, să ne ofere, despre domnia acestui împărat, o pictură de fantezie, copiată după imaginea ideală a principatului lui Augustus. Nenumăratele statui și medalii ale lui Antinous găsite de la Renaștere încoace au confirmat din plin scurta mențiune a lui Spartianus privitoare la durerea atroce a lui Hadrian la moartea favoritului și la onorurile divine pe care le-a dat amintirii sale. Fără această confirmare, pasajul ar fi riscat să treacă drept tipul de invenție scandaloasă introdusă în biografia unui cîrmuitor înțelept. Istoria lui Elagabal povestită de Lampridius, care pare o poveste din *O mie și una de nopți*, se arată astăzi mai puțin absurdă decât odinioară, datorită faptului că suntem mai exact informați cu privire la cultele și moravurile din Orient. Mai mult, întrezărim sensul celor relatate de cronicar cu indignarea vehementă a celui care nu înțelege nimic. În ansamblu, și în ciuda unei lungi liste de documente măsluite, de afirmații inepte și de confuzii de nume, de date și de evenimente pe care le găsim în *Historia Augusta*, în ea eroarea și minciuna înfloresc cel mai adesea nu atât în enunțarea faptelor, cât în interpretarea lor.

Din zece cazuri, în nouă minciuna este, bineînțeles, dictată de ura partizană sau de pornirea de a-l linguși pe principele aflat la putere. Portretul lui Gallienus nu este altceva decât un pamflet inspirat de ura sena-

torială; cel al lui Claudius Gothicul conține cam tot atîta adevăr cît un discurs electoral din zilele noastre sau cît o cuvîntare funebră din secolul al XVII-lea. E adevărat că ura și adulația fac ravagii mai ales în biografiile împăraților apropiați în timp de portretiștii lor, dar nici principii care trăiseră mai departe în trecut nu sunt mai puțin înnegriți sau înălbiți, în funcție de opiniile politice ale cronicarului și de directivele Augustului cu care este contemporan. Commodus a fost fără îndoială un împărat detestabil, însă viața lui scrisă de Lampridius nu e altceva decît un furios rechizitoriu *post-mortem* care, pînă la urmă, stîrnește în cititor dorința de a fi de partea acestei brute vituperate. În mare, autorii *Istoriei auguste* susțin grupul plutocratic și conservator care ajunsese să fie Senatul Romei. Puteai fi un împărat oricît de bun, dacă ai cутezat să tai cîteva sinecure senatoriale, erai făcut de ocară; iar împărații cei răi sunt preamăriți dacă provin din rîndurile corpului senatorial sau dacă Senatul a mizat pe ei și nu a fost dezamăgit. Totuși, nu trebuie să cerem prea multă consecvență biografiilor *Istoriei auguste*. Erorile lor par să se datoreze mai adesea decît prejudecăților negliobiei care pleacă urechea fără spirit critic la primele clevetiri auzite, conformismului care îi făcea să accepte fără să clipească orice versiune oficială; și, cel puțin în ceea ce privește prima parte a culegerii, decalajului în timp.

Într-adevăr, chiar în ipoteza cea mai favorabilă, biografiile *Istoriei auguste* sunt despărțiți de Antonini, marile lor modele, printr-o distanță de patru pînă la cinci sferturi de secol. E drept că nu se întîmpla prima oară ca un istoric antic să fie atît de departe în timp, sau chiar mult mai departe, de personajul pe care îl zugrăvea. Însă lumea antică, în vremea lui Plutarh, era încă îndeajuns de omogenă pentru ca biograful grec, la o distanță de un secol și jumătate, să-i poată înălța lui

Cezar o statuie făcută aproape din aceeași materie ca Cezar. În vremea când a fost compilată *Historia Augusta*, lumea se schimbase însă într-atîta încît modul de viață și de gîndire al marilor Antonini să fi devenit aproape impenetrabil pentru niște biografi deja porniți pe calea care ducea către Imperiul Tîrziu. Apoi, deși mai apropiați în timp, dar mai exotici, mai repede deformați de fantezia populară, principii din dinastia siriană se pierd și mai mult într-o pădure de legende. După aceea, șansele de eroare datorate îndepărtării în timp scad progresiv o dată cu împărații care s-au sfîșiat între ei în cît mai rămăsese din secolul al III-lea, numai că atunci atît modelele cît și pictorii lor se confundă deopotrivă în magma de confuzie, de violență și de minciună caracteristică vremurilor de criză. De la un capăt la celălalt al *Istoriei auguste*, totul se petrece ca și cînd o mînă de oameni de litere de astăzi, mai mult sau mai puțin bine informați, însă mediocri, și adesea de o mediocră conștiinciozitate, ne-ar povesti întîi istoria lui Napoleon sau cea a lui Ludovic al XVIII-lea cu ajutorul unui amestec de documente autentice și de anecdote prefabricate, colorate anacronic de pasiunile proprii noastre vremi; pentru ca apoi, trecînd la personaje și la evenimente mai recente, să ne ofere despre Jaurès, Pétain, Hitler sau de Gaulle un noian de flecăreli fără valoare amestecate cu cîteva informații utile, o avalanșă de produse ale birourilor de propagandă și de revelații senzaționale ale ziarelor de seară.

Cel mai supărător dezavantaj al constanței lor platitudini este că biografiile *Istoriei auguste* nu ne revelează niciodată ceea ce într-un om este profund sau elevat, lucru grav cînd e vorba de oameni care au avut elevațiile și profunzimile lor. Iar și mai grav este că noi nu observăm această carență decît atunci cînd alte documente ale epocii ne dovedesc că omul astfel

simplificat, redus sau îngroșat, a fost un om mare. Spartianus a arătat foarte bine că Hadrian a fost un administrator priceput, preponderent pragmatic, calitate ignorată de cei care se complăceau să facă din el un soi de vag estet; tot Spartianus a văzut bine anumite trăsături extravagante și iritante ale acestui om complex. Dimpotrivă, tot ceea ce la Hadrian ținea de omul de litere, de amatorul de artă, de călător, de omul înzestrat cu o curiozitate universală, ajunge la noi deformat de superstițiile unei alte vremi sau de o mediocritate de spirit care este a tuturor vremilor. Hadrian, ca atîția dintre contemporanii săi, era interesat, nu încape îndoială, de prezicerile făcute cu ajutorul astrelor, dar, atunci cînd Spartianus ni-l arată pe împăratul astrolog notînd, la 1 ianuarie, tot ce avea să se petreacă, zi cu zi, în cursul anului, el ne cufundă înainte de vreme în lumea de credulitate nătîngă a celor mai naivi cronicari din Evul Mediu. Gusturile literare ale lui Hadrian sunt comentate cu obtuzitatea unui ziarist ignorant, și chiar omul de stat nu este întotdeauna mai bine înțeles: inovațiile și reformele lui erau inspirate de un ideal umanist pe care biograful nu-l împărtășea. Antonin cel pios devine în scrisul lui Capitolinus un personaj de hagiografie populară, eroul impecabil al unei serbede legende imperiale. Iar, dacă nu ni s-ar fi păstrat *Gîndurile către sine* ale lui Marcus Aurelius, n-am fi bănuit niciodată, luîndu-ne după portretul lui convențional pe care Capitolinus i-l face bunului principe și slabului soț al Faustinei, ce calitate unică a sufletului avea împăratul acesta melancolic.

Mediocritatea care îi împiedică pe biografi să se situeze la nivelul ultimilor reprezentanți ai marii culturi greco-romane îi deservește de asemenea cînd este vorba să evalueze straniile personaje ale dinastiei siriene sau măcar să cîntărească după meritele lor pe

cei câțiva mari comandanți militari de la sfârșitul secolului al III-lea. Incestul Iuliei Domna cu fiul ei Caracalla (pe care, de altfel, istoricul îl crede, din greșeală, ginerele ei) seamănă prea mult aventurii lui Nero și a Agripinei pentru a nu-l suspecta pe Spartianus că a vrut să imite bunele modele. De sub insultele vagi pe care Lampridius le adresează Iuliei Soemias și de sub vagile laude aduse Iuliei Mammea nu se străvede aproape nimic din caracterul atât de singular al acestor sirience frivole, zăpăcite și ambițioase, și totodată cucernice, cultivate, protectoare ale artelor care îl venerau pe Apollonios din Tyana sau îl chemau la curtea lor pe Origen. Iar, dacă orgiilor lui Elagabal li se retrage orice motivație rituală, Eliacinul voluptuos din templul de la Emesa nu este, în *Historia Augusta*, decât eroul dement al unui șir de anecdote obscene. Nu numai ura politică face ca portretul lui Gallienus să fie o caricatură grosolană: acest om cultivat, câștigat pentru cauza toleranței religioase, prieten și protector al marelui Plotin, păstrînd, în cursul unor ani de anarhie, rafinamentele unei alte vremi, pare să fi fost mai mult rău cunoscut decât calomniat de către mediocrul său portretist. Însuși asprul Aurelian, promotorul neîndurător al cultului Soarelui Neînvins (*Sol invictus*), a fost făcut dintr-o plămădă mai puțin simplă decât rezultă din crochiul sec pe care i-l face Vopiscus.

În chip și mai caracteristic, acești biografi cărora le pasă atât de puțin de adevărata fizionomie a eroilor lor, atât de grăbiți să-i toarne în tiparele convenționale ale principelui bun și ale principelui rău, sunt și mai miopi în prezența marilor evenimente pe jumătate ascunse care, pînă la urmă, influențează istoria mai hotărîtor decât toate revoluțiile de palat. Citindu-i, ar fi imposibil să bănuiești că, în timpul acestor vreo două sute de ani, marea creștină inunda pe tăcute

sufletele și că momentul cînd redactarea scrierii ajunge la capătul ei oficial este foarte apropiat de acela în care Constantin va asigura triumful lumesc, ca religie de stat, al creștinismului pînă atunci zăgăzuit. Dacă, așa cum cred anumiți specialiști, redactarea *Istoriei auguste* a fost chiar mai tîrzie decât presupunem, această incapacitate de a lua în seamă revoluția creștină este și mai izbitoare, și mai tipică pentru un anume comportament uman. Biografii aceștia conservatori și păgîni nu știu mai nimic despre vechea ordine pe care o venerază și sunt hotărîți să nu știe nimic despre ordinea cea nouă, care li se impune fără voia lor, și pe care o combat prin politica tăcerii, aproape fără să-i pronunțe vreodată numele. Mai mult, în ciuda unei lungi serii de dezastre, socotite toate împlătoare, sau puse cu prudență pe socoteala nebuniilor sau crimelor unui împărat sau ale unui pretendent deja mort, dar niciodată pe aceea a disfuncțiilor statului însuși, în ciuda haosului economic al Imperiului, a inflației crescînde, a anarhiei militare în interior și a presiunii mereu mai mari exercitată de barbari la frontiere, acești istorici nu par să fi văzut că se apropie marele eveniment, a cărui umbră cade totuși peste întreaga *Istorie augustă*: moartea Romei.

Și totuși, oricît de funciară i-ar fi mediocritatea, și poate tocmai din cauza ei, citirea *Istoriei auguste* este tulburătoare. Ea ne pasionează tot atîta, și uneori mai mult, decât operele unor istorici mai vrednici de încredere și de admirație. Din cartea aceasta se înalță un crîncen iz de omenire: chiar faptul că nici o personalitate puternică de scriitor n-a însemnat-o cu pecetea sa ne lasă față în față cu viața însăși, cu acest haos de episoade informе și violente din care, ce-i drept, se deslușesc cîteva legi generale, dar niște legi care rămîn invizibile pentru actori și pentru martori. Istoriograful

oscilează în funcție de temperatura mulțimilor, împărtășește când curiozitatea lor sordidă și blazată, când isteria lor. Auzim din paginile acestea ce se șușotea, la un capăt al mesei lui Marcus Aurelius, despre adulterele Faustinei sau despre bețiile lui Verus, sau ce șoptea, între două ședințe, un patrician din secolul al III-lea în favoarea omului de ordine care tocmai își cumpăraseră cu bani grei voturile Senatului. Nici o carte n-a reflectat vreodată mai bine decât această ternă și pasionantă colecție de biografii imperiale judecățile omului de pe stradă sau din anticamerele celor mari despre istoria care trece. Avem aici „părerea” în starea ei pură, adică impură.

Pe alocuri, amănuntul este de o justete suficientă pentru a-l autentifica: vedem ca aievea mersul efeminat, ca de dans, al lui Elagabal; îi auzim râsul zgometos, de copil rău crescut, care covârșea, la teatru, glasul actorilor. Asistăm la asasinarea lui Caracalla, omorât de soldații din garda imperială în clipa când cobora de pe cal ca să se ușureze pe marginea drumului. Cele două scurte biografii consacrate acestei dinastii de *dandies*, Aelius Caesar și fiul său Verus, transmit cu o inefabilă futilitate două aspecte ușor diferite ale omului la modă, așa cum era el văzut la Roma între anii 130 și 180 ai erei noastre; dacă adăugăm și cele câteva rînduri din biografia lui Hadrian privitoare la Aelius Caesar, ne vom da seama că Spartianus, sau anonimul sub al cărui nume scrie Spartianus, a pictat aici, în două rînduri, echivalentul unui mare portret balzacian, uluitoarea schiță a unui Rastignac sau a unui Rubempré din veacul al doilea. Iar uneori, pînă și poezia se exală din această masă de amănunte serbede, cum se înalță un abur din pămîntul gol: lugubrele imprecatii ale senatorilor asupra cadavrului lui Commodus au măreția tragică a unei scene de mulțime din Shakespeare; o stranie frumusețe se degajă din cele

cîteva fraze fără artă prin care Spartianus ni-l descrie, în ajunul morții sale, pe împăratul Septimius Severus oferind zeilor un sacrificiu în templul Bellonei din orașelul britanic care este astăzi Carlisle din Cumberland, la extremitatea dinspre apus a Zidului lui Hadrian. Cel însărcinat cu procurarea victimelor, un țaran din partea locului, neștiutor de obiceiurile romane, a făcut rost de o pereche de boi negri, animale de rău augur pe care împăratul a refuzat să le sacrifice și care, slobozite de slujitorii templului, l-au urmat pe împărat pînă în pragul locuinței sale, adăugînd prevestire de moarte după prevestire de moarte. Un colț din viața de toate zilele a Imperiului, din veșnicia lumii rurale, ne-a fost dezvăluit prin ceea ce la Spartianus nu este decât o trăsătură superstițioasă: au fost de ajuns cîteva cuvinte pentru a ne evoca o zi de februarie, rece sau ploioasă, pe frontiera cu Scoția, împăratul în ținută militară, tenul său african acum palid de boală și de climatul nordic; cele două vite pașnice, produs și emblemă a pămîntului însuși, scăpate fără știrea lor de sîngeroasa prostie a sacrificiului, neștiind nimic despre lumea omenească și despre străinul acela căruia îi prevesteau moartea, rătăcind la întîmplare pe ulițele noroioase ale orașelului de garnizoană înainte de a se întoarce pe dealurile lor sălbatice.

Numai că poezia, cîtă este, o extragem noi, și tot noi găsim în menționarea fugară a barbarului Maximinus, un tînăr blond care se desprinde cu insolență de grosul trupelor și își joacă armăsarul sub ochii împăratului, o scenă în felul lui Tolstoi, miros de sudoare și de harnașament, un ropot de copite în dimineața unei zile de acum șaisprezece veacuri. Și tot noi vedem o fantezie în maniera *Vathek*-ului lui William Beckford, un ciudat rafinament de roman negru din descrierea mai mult sau mai puțin fabuloasă a Turnului Sinuciderii construit de Elagabal, cu pumnalele

sale de aur, cu otrăvurile puse în șipuri din pietre prețioase, cu frânghiile de mătase pentru spânzurare și cu pardoseala de marmură de care să-ți sfărâmi țeasta. În fiecare caz, imaginația cititorului modern este cea care izolează și degajează din această enormă îngrămădire de fapte diverse mai mult sau mai puțin născocite picătura de poezie sau, ceea ce e același lucru, parcela de intensă și nemijlocită realitate.

Poate cel mai bun comentariu al *Istoriei auguste* îl reprezintă operele de artă și monumentele epocii. Înainte de toate, busturile, care confirmă sau, câteodată, contrazic aceste biografii imperiale: chipul judicios și totodată visător al lui Hadrian, gura nervoasă, trăsăturile de timpuriu umflate de progresele hidropiziei; capetele dichisit coafate al lui Aelius și al fiului său; falca îngustă, profilul sec și curat al lui Antoninus Pius; blajinul Marcus Aurelius din piața Capitoliului, care seamănă destul de bine cu cel din *Historia Augusta*, și capul obosit și chinuit al unui Marcus îmbătrânit din Muzeul Britanic care, dimpotrivă, seamănă cu cel din *Gînduri către sine*; grotesca pieptănătură a lui Commodus, fața de soldățoi a lui Caracalla, mutrița vicleană a lui Elagabal care, trebuie să recunoaștem, corespunde mai mult cu tînărul excentric al lui Lampridius decât cu desfrînatul mistic al amatorilor de istorie romanțată; fețele moi și gînditoare ale împărăteselor siriene sau faciesul nedat cu rindeaua al împăraților ilirieni, aceste „săbii“ (*manu ad ferrum*) care au restabilit pentru o vreme ordinea în Imperiu așa cum, într-o seară de răzmeriță, un caporal o restabilește prin piețe. Avem apoi monedele: de la începutul pînă la sfîrșitul celor douăzeci și opt de domnii descrise în *Historia Augusta*, profilurile imperiale își pierd tot mai mult relieful înalt, planurile cu grijă denivelate, care mai erau încă cele ale sculpturii antice, pentru a ajunge să

nu mai fie decît niște imagini plate și din ce în ce mai tremurate și mai șovăielnice, gravate pe niște monede de aur fără grosime. Aceste monede mizere exprimă zbuciumul unei economii în agonie mai bine decît edictele care interzic creșterea prețurilor, legile împotriva luxului, sau vînzările la mezat ale bunurilor statului pomenite în *Historia Augusta*. Arta elenizată și neoclasică din vremea lui Hadrian, arta oficială și puțin greoaie din vremea lui Marcus Aurelius par o ilustrare izbutită a biografiei acestor doi împărați înțelepți; obeliscul de pe Pincio coroborează, în scriere hieroglifică, menționarea de către Spartianus a morții lui Antinous în Egipt; stucurile bazilicii pitagoreice de la Porta Maggiore atestă poetica pietate păgînă care a umplut mereu sufletele idealiste între Hadrian și Alexandru Severus, așa cum o evocă, de exemplu, felul în care descrie Lampridius cabinetul privat de rugăciune al acestui din urmă împărat. Farmecul civilizat al vilei lui Hadrian, unde, mai tîrziu, Aurelian a re-legat-o pe prizoniera lui, Zenobia, ruinele enorme ale Septizoniumului unde fremăta curtea deja orientalizată a Severilor, pavilionul lui Gallienus de lîngă via Labicana, rămășiță săracă a caselor imperiale de plăcere, cu parcul plantat cu arbori rari, populat de animale familiare, care acopereau o cincime din suprafața Romei, ne ajută să credem în realitatea dramei prin melancolica supraviețuire a decorului ei. Politica de prestigiu cu orice preț și de plăcere oricît ar costa, luxul nebunesc al jocurilor și al paradelor megalomane se află confirmate de către giganticele oseminte ale monumentelor consacrate divertismentului și confortului public. Băile lui Caracalla sau ale lui Dioclețian, ale căror dimensiuni par să crească și a căror ornamentație proliferază tocmai din cauza dezastrului economic al Imperiului și care au servit de bună seamă pentru a-l face uitat. Atleții buhăiți și microcefali de

pe mozaicurile Termelor lui Caracalla sunt frații acelor gimnaști mercenari angajați să-l sugrume pe Commodus și care îi plăceau atît de mult lui Elagabal. Oribilele catastife ale miilor de animale din Africa și din Asia, capturate, supuse spaimelor și mizeriilor unei lungi călătorii, pînă la urmă măcelărite pentru a procura o după-amiază de emoții tari spectatorilor comod așezați, toată această orgie de bunuri ale lumii are drept ilustrare nu numai Coliseul, ci și arenele provinciale din Italia și din Spania, din Africa și din Galia; frenezia pentru sportul profesional rămîne atestată de atîta cît a mai rămas din Circus Maximus. Însă, dintre toate construcțiile epocii, Zidul lui Aurelian este documentul cel mai tragic al maladiei mortale de care suferea Roma și ale cărei vicisitudini umplu *Historia Augusta* cu ameliorări temporare și recidive fatale. Aceste ziduri atît de maiestuoase, care sunt pentru noi încă și astăzi emblema însăși a măreției Romei, au fost produsul grăbit al anilor de primejdie. Fiecare dintre cazematele și turnurile lor de pază proclamă faptul că Roma deschisă, sigură de ea, bine apărată la frontiere, a încetat să existe. Folositoare o scurtă vreme, s-au dovedit pînă la urmă zadarnice ca toate măsurile defensive: zidurile acestea prevestesc asediarea Romei de către Alaric, peste un secol și ceva.

Întocmai cum abuzurile și slăbiciunile Romei din secolul al III-lea se deslușeau deja în Roma vremurilor frumoase ale Imperiului, ba chiar în Roma republicană, tot așa multe dintre defectele *Istoriei auguste* sunt și ele imputabile istoricilor antici din epoca de aur. O diferență se observă numai dacă privești îndeaproape, iar ea se datorează mai puțin schimbării de metodă cît unei coborîri a nivelului de cultură. Aceași absență de sistem, aceeași incapacitate de a data

un incident sau o trăsătură de conduită și, drept urmare, aceeași tendință de a da drept caracteristic personajului ceea ce nu este adesea decît o acțiune izolată în cursul vieții sale, același amestec de informații politice serioase și de anecdote prea intime ca să nu fie, adesea, inventate se regăsesc și la Suetoniu, însă perspicacitatea rece a acestuia, realismul său în maniera lui Holbein alcătuiesc pînă la urmă din aceste mici tușe juxtapuse la întîmplare un portret convingător, dau, nu se știe cu cîtă îndreptățire, impresia unei asemănări frapante cu modelul: chiar dacă din punct de vedere istoric există carențe, ne aflăm în fața unui adevăr psihologic. Cronicarii *Istoriei auguste* izbutesc mai rar în această privință. Pe de altă parte, marii biografi antici n-au șovăit de la bun început să accepte fără critică sau pur și simplu să confecționeze un discurs sau o vorbă memorabilă destinată să rezume o situație sau să caracterizeze un personaj. Aceasta datorită faptului că, pentru un Titus Livius sau pentru un Plutarh, istoria este tot atît de mult o artă cît și o știință și reprezenta nu atît un fel de a înregistra evenimente, cît un mijloc de a face progrese în cunoașterea omului. Scrisorile sau decretele fabricate sau alterate de Vopiscus sau de Pollio sunt, dimpotrivă, niște simple falsuri, nu niște portrete psihologice.

Același lucru se poate spune despre moralismul exasperant de care este plină *Historia Augusta*; și relatările de fapte ale celor mai mari istorici ai Antichității suferă de această meteahnă, care a stricat pe alocuri destule capodopere. Dar dacă lui Tacit, între alții, nu-i lipsește defectul care constă în a-i înnegri exagerat pe vinovați și a-i idealiza pe eroi, cu prețul de a simplifica excesiv tabloul confuz al treburilor omenești, totuși se pare că omul acesta deloc imparțial este adesea veridic. Geniul său de mare pictor îl împiedică să cadă la nivelul imaginilor de Épinal sau al caricaturilor; chiar

abuzivă, indignarea lui rămîne aceea a unui om cinstit pe care îl inspiră încă solidul ideal civic al Antichității. Spartianus și, chiar mai mult decît el, cei cinci colegi ai săi, aparțin, dimpotrivă, unei epoci unde această tradiție de virtuți civice intrase în eclipsă și se irosise pînă și amintirea unei morale de om liber. Declamațiile lor furibunde împotriva luxului sau a corupției moravurilor (declamații cărora nu le lipsește gustul pentru amănuntul obscen) sunt împrumutate din repertoriul banal al retorilor și al sofistilor vremii. Peste această morală fără cumpănă, care așază crima de a mînca trufandale sau de a te ușura într-un vas de argint pe același plan cu asasinatul politic și cu fratricidul, se suprapune, bineînțeles, cea mai totală indiferență la adevăratele tare ale epocii: netrebnicia mulțimii, servilismul universal la adresa stăpînilor zilei, persecutarea intermitentă, dar feroce, a minorităților creștine, risipa barbară a jocurilor de arenă, o superstiție ineptă și cețoasă, mizeria pompoasă a unei culturi care nu mai constă decît din stereotipii școlare reluate la infinit. Toate lucruri pe care cîteva spirite libere le denunțau deja și pe care istoricii creștini, deopotrivă de orbi, e-adevărat, la tarele proprii lor vremi, urmau să le invectiveze în voie mai tîrziu.

Încetul cu încetul, ochiul se deprinde să recunoască în acest haos serii de fapte asemănătoare, recurențe ale unor evenimente, nu tocmai un plan, ci un număr de tipare. În secolul al II-lea, doi împărați născuți în Andaluzia, și dintre care măcar unul aparținea prin spirit deopotrivă Greciei și Romei, dăduseră omenirii un răgaz de aproape un veac. Lărgirea aceasta în cercuri tot mai largi a ariei de origine a împăraților se continuă în secolul al III-lea; Antoninilor le urmează un cartaginez, Septimius Severus; acestuia îi urmează niște sirieni; un arab, Filip, prezidează în 248 ceremoniile milenarului Romei; cîteva ilirieni proveniți dintre soldați, care nu cunoșteau din Roma decît dis-

ciplina ei militară, restabilesc pentru o vreme principiul de autoritate într-o lume invadată de anarhie, însă fără să restaureze o civilizație căreia îi sunt ei înșiși străini. Măsurile considerate generoase vin prea tîrziu: cetățenia acordată tuturor locuitorilor Imperiului într-un moment, 212, cînd cetățenia aceasta încetase să mai fie un privilegiu și devenea o povară fiscală și cînd Roma nu mai era capabilă să asimileze aceste mase de oameni pe care nici măcar nu le mai guverna. Dacă aria de origine a împăraților s-a lărgit, și cea a morții lor pare să se extindă tot pe atîta. Marcus Aurelius, istovit, moare pe malul Dunării, la picioarele palisadelor unui oraș care avea să fie cîndva Viena; maladia îl răpune pe Septimius Severus la Eburacum, viitorul York; Caracalla cade asasinat lîngă Antiohia; Alexandru Severus este omorît de soldații răzvrătiți în împrejurimile Maientei; capul lui Maximinus este înfipt într-o țeapă sub meterezele Aquilei; doi dintre Gordieni cad în Africa, iar al treilea aproape de frontiera Persiei; Valerian își dă sufletul în Asia, în temnița lui Sapor; Aurelian este asasinat pe drumul către Bizanț, Tacitus în Capadocia, Probus în Iliria; cadavrele celor Treizeci de Tirani zac pe drumurile Germaniei și ale Galiei. Roma se cîștiga și se pierdea oriunde în afară de Roma.

Moartea instituțiilor, mai înceată, abia dacă este constatată de către autorii *Istoriei auguste*. Supraviețuirea formei ascunde dispariția fondului; jargonul formulelor republicane, deja aproape gol de conținut sub primii Cezari, rămîne în uzaj alături de protocolul pompos și de adulația cea mai slugarnică sub monarhia orientalizată din secolul al treilea, mulțumindu-i astfel pe aceia pentru care aparența contează mai mult decît realitatea, adică aproape pe toată lumea. Adopțiunea și alegerea nu mai sunt decît forme deghezate de vînzare la mezat sau de lovitură de stat. Principiul succesiunii dinastice se prăbușește în incompetență și

sînge, în cazul Antoninilor cu Commodus, în cel al Severilor cu Caracalla; dinastia siriană nu dă lumii decît un tînăr nebun și un tînăr înțelept, suprimați prompt amîndoi de către legiuni cărora viciile lui Elagabal nu le aduc nici un folos și care nu au ce face cu slabele virtuți ale lui Alexandru Severus. Dinastia celor trei Gordieni durează șase ani. Gallienus, după ce tatăl său, Valerian, este luat prizonier de perși, domnește opt ani, dar moare asasinat la rîndul său cu fiul lui, Saloninus. Armata, singurul sprijin al regimurilor autoritare, devine chiar prin acest fapt un principiu de anarhie. Alcătuită mereu mai mult din elemente barbare, ea deprinde Roma cu barbaria în aceeași măsură în care o apără de ea. Luptele intestine, sălbatice și mărunte, care ocupă întreaga atenție a istoricilor, se desfășoară pe un fond de evenimente prea vast pentru a fi perceput cu limezime de către contemporani: contrareacția popoarelor cîndva intimidat sau cucerite, migrațiile, care aveau curînd să descumpănească echilibrul lumii, încolțirea viguroasă a unor forme noi sub stratul de putregai sau de uscăciune al culturilor, moartea străvechilor mituri și nașterea unor dogme noi. Văzute din perspectiva aceasta, viciile unui Elagabal și virtuțile brutale ale unui Aurelian nu mai au decît o importanță relativă. Totuși să nu acceptăm prea ușor locul comun al celor pentru care istoria nu este decît o serie de ocurențe asupra cărora omul nu are nici o putere, ca și cînd n-ar depinde de fiecare dintre noi să punem umărul, să lăsăm lucrurile în voia lor, sau să luptăm: la urma urmelor Elagabal a precipitat nițel și Aureliu a întîrziat cît de cît căderea Romei.

Nu nouă, atît de miopi cînd e vorba să evaluăm propria noastră civilizație, erorile ei, șansele ei de supraviețuire și părerea pe care o va avea despre ea viitorul, nu nouă ni se cuvine să ne mirăm că niște

romani din secolul al III-lea sau al IV-lea s-au mulțumit pînă la capăt cu vagi meditații despre Roata Norocului, cu suișurile și coborîșurile ei, în loc să interpreteze mai limpede semnele care prevesteau sfîrșitul lumii lor. Nimic mai complex decît curba unei decadente. Graficul incomplet pe care ni-l oferă *Historia Augusta* este în chip necesar inconcludent: domnia lui Hadrian este încă în vîrf; cea a lamentabilului Carinus nu este un sfîrșit. Fiecare perioadă de vertiginos declin a fost urmată de către un răgaz, uneori chiar de o ascensiune vremelnică, care, de fiecare dată, a fost crezută drept durabilă; fiecare salvator părea că este de ajuns în toate privințele. În vremea cînd *Historia Augusta* se încheie cu domnia lui Carinus, Dioclețian este deja prezent; salvatorului Dioclețian îi vor urma salvatorul Constantin, salvatorul Theodosius. Încă o sută cincizeci de ani vor mai trece tîrîș-grăpiș înainte ca lunga listă a împăraților romani să se încheie lamentabil cu băiatul unui secretar al lui Attila, împopoțonat în chip caracteristic cu numele pompos de Romulus Augustulus. Între timp, deprinderea cu catastrofele va fi luat locul refuzului de a le prezice sau de a le constata cu curaj; forme mai rudimentare de viață politică se vor fi substituit imensei mașinării imperiale, acum scoasă din uz, cam la fel cum în vilele ultimilor patricieni din Ostia niște bazine săpate în grabă ici-colo înlocuiesc de bine de rău savantele țevării pe care nu le mai alimentează ca odinioară apa fîntînilor publice și a apeductelor. Închiderea marelui spectacol care dura de veacuri va avea loc curînd, trecînd aproape neobservată.

Mai bine: talentul oamenilor de a se amăgi cu vorbe se exercită din plin tocmai în momentul în care realitățile dispar. După dispariția Romei, fantoma ei a rezistat timp de veacuri, bîntuind istoria. Imperiul grec din Bizanț a moștenit în mod paradoxal numele

de Imperiu roman și astfel, în Răsărit, o prelungire mai mult sau mai puțin fictivă de o mie de ani i s-a adăugat acestei interminabile istorii. În cele două volume groase pe care Gibbon le-a consacrat decăderii și prăbușirii Imperiului roman, *Historia Augusta* nu furnizează decât materia primelor capitole; scrierea se încheie cu intrarea în Constantinopol a lui Mahomed al II-lea, în 1453. Pe de altă parte, în Europa occidentală, Imperiul roman germanic și-a asumat moștenirea Cezarilor și în felul acesta vechea partidă a continuat de-a lungul veacurilor, cu mize destul de asemănătoare cu cele de demult și cu o ciudată asemănare între temperamentele jucătorilor. Nu trebuie să exagerezi prea mult pentru a arăta că, dincolo de faptele și isprăvile papilor și ale împăraților guelfi ori ghibelini din Evul Mediu, haoticele aventuri din *Historia Augusta* se prelungesc pînă în zilele noastre, pînă la Hitler care își dă ultimele bătălii în Sicilia sau la Benvenuto întocmai ca un Cezar roman germanic din Evul de Mijloc, sau pînă la Mussolini, omorît în plină fugă, apoi spînzurat de picioare într-un garaj din Milano, murind în plin secol XX ca un împărat din secolul al III-lea. O decadentă care se întinde astfel pe mai bine de optsprezece veacuri este altceva decât un proces patologic: *Historia Augusta* pune în discuție însăși condiția umană, însă și noțiunile de politică și de stat: o masă deplorabilă de lecții neînsușite, de experiențe neasimilate, de greșeli adesea evitabile și niciodată evitate. Cartea aceasta ne oferă, e-adevărat, un specimen extrem de izbutit al rătăcirilor noastre, dar ele, sub o formă sau alta, umplu cu tragedia lor istoria întreagă.

Oamenilor de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Decadența romană le apărea sub înfățișarea unor patricieni purtînd cununi de trandafiri, sprijinindu-și cotul de pernă sau de carnea unor tinere frumoase;

ori, cum i-a visat Verlaine, compunînd alene acrostihuri în timp ce sub ochii lor treceau, voinici, barbarii albi. Acum suntem mai bine informați cu privire la felul în care o civilizație sfîrșește prin a se sfîrși. Nu datorită abuzurilor, viciilor sau crimelor, care sunt ale tuturor vremurilor. Nimic nu dovedește că cruzimea lui Aurelian ar fi fost mai rea decât cea a lui Octavian sau că, în Roma lui Didus Iulianus, venalitatea ar fi fost mai mare decât în vremea lui Sylla. Bolile de care moare o lume sunt mai specifice, mai complexe, mai lente, uneori mai greu de descoperit sau de definit. Totuși, am învățat să recunoaștem o seamă de lucruri: gigantismul care nu este decât imitația nesănătoasă a unei adevărate creșteri, risipa care lasă să se creadă în existența unor bogății care nu mai există, belșugul atît de repede înlocuit de foamete la cea mai mică criză, distracțiile dăruite de sus, atmosfera de inerție și de panică, de autoritarism și de anarhie, reafirmările pompoase ale unui mare trecut în mijlocul mediocrității și al dezordinii de acum, reformele care nu sunt decât paleative și accesele de virtute care nu se manifestă decât prin epurări, gustul pentru senzațional care, pînă la urmă, face să triumfe politica cea mai rea, cei cîțiva oameni de geniu rău secondăți, pierduți în gloata bătăranilor șireți, nebunii violenți, oamenii cinstiți dar nepricepuți, înțelepții fără vlagă. Cititorul modern se află în *Historia Augusta* la el acasă.

Mount Desert Island, 1958

TRAGICELE LUI AGRIPPA D'AUBIGNÉ

Agrippa d'Aubigné, unul dintre cei mai mari, dar și dintre cei mai puțin citați, poeți ai Renașterii franceze, s-a născut lângă Pons, în Saintonge, în 1552 și a murit la Geneva în 1630. Provenea dintr-una din acele familii de mai mică noblețe care, mai mult decît toate celelalte, i-au dat Franței cîteva specimene dintr-un tip destul de rar la noi: cel al scriitorului refractar, așezat în răsărul veacului său, bîntuit de himera unei onestități fără compromisuri și a unei lealități fără cusur, asociat iremediabil unei cauze persecutate sau pierdute. Pentru Agrippa d'Aubigné (sau d'Aubigny, sau d'Aubigni, sau Daubigny, pentru că de fleacurile acestea ortografice îi păsa prea puțin), cauza pierdută avea să fie Reforma.

A deschis ochii asupra lumii într-o vreme cînd, pe pavajul Parisului, ardeau, vii și limpezi, rugurile primilor martiri ai unui evanghelism încă tînăr și, din punct de vedere politic, pur; avea opt ani și jumătate cînd, trecînd prin Amboise într-o zi de tîrg, a doua zi după una dintre încăierările cele mai neroade și după una dintre represiunile cele mai atroce din istoria Franței, tatăl său i-a arătat cadavrele insurgenților hughe-
noți atîrnate de o spînzurătoare și l-a pus să jure că va răzbuna onoarea acestor căpetenii. Avea cam doisprezece ani cînd a fost prins, împreună cu preceptorul său, de o ceată de catolici și destinat arderii pe rug; scă-

pat a doua zi grație bunelor servicii ale unui călugăr descălugărit, a tras, din bravadă, un dans săltăreț la sunetele de viori ale temnicerilor. Dezinvoltura aceasta caracterizează un om pe care am greși închipuindu-ni-l încruntat sau sumbru. A luat parte la sărbătorile epocii: l-a frecventat personal pe Henric al III-lea, pe care mai târziu avea să-l insulte în *Tragice*; piesa lui, *Circe*, a fost montată pe cheltuiala regelui cu ocazia nunții, scandalos de magnifice, a favoritului Anne de Joyeuse. Ceea ce nu înseamnă neapărat că viața lui îi contrazice opera: poți foarte bine să apreciezi eleganțele unei curți și bunul gust literar al unui principe și totodată să detești rolul său în istorie. I-au plăcut femeile: pasiunea lui pentru Diana Salviati, care era catolică, i-a inspirat poeme abundente; însurat întâi cu Suzanne de Lezay, a plîns la moartea ei cu convulsii de durere care i-au provocat pînă la urmă o hemoragie; la șaptezeci de ani, condamnat a patra oară la moarte în contumacie, se recăsătorea cu o văduvă foarte plăcută.

Soldat viteaz, comandant cutezător, ajuns într-un târziu la un grad destul de modest, d'Aubigné a avut un rol în aceste inexpiable războaie civile care au fost războaiele religioase, dar nu s-a numărat niciodată, în partida Reformei, printre cei puternici sau abili. Războiul îi plăcea, cum mărturisește chiar el nu fără strîngere de inimă. Iar în autobiografia lui se vede bine cum nenorocirile epocii au putut să-i apară unui tînăr drept o formă excitantă de aventură. Ani după ani, a urmat soarta schimbătoare a lui Henric de Navarra, dar fără să se încreadă prea mult în bonomia lui legendară: îl judeca destul de aspru socotindu-l „mai curînd fin decît înțelept”; iar abjurarea nu i-a iertat-o niciodată. „Nici codoș, nici lingușitor”, a avut de suferit de pe urma ingratitudinii tipice a acestui prim Bourbon, cum, mai târziu, alți partizani credincioși și

devotați aveau să o pătească cu alți monarhi de același sînge. Unul dintre cele mai bune sonete ale sale îl descrie, cu amestecul de mînie și de milă caracteristic operei sale, pe prepelicarul Citron, cîine frumos cu părul ondulat care îl desfătase cîndva pe bearnez, părăsit pe străzi și pe jumătate mort de foame, simbol amar al răsplății rezervate vechilor fidelități. În 1610, cuțitul lui Ravallac i s-a părut a fi un instrument al mîniei divine.

D'Aubigné a trăit îndeajuns ca să vadă cum, în Franța, Contrareforma s-a instalat definitiv o dată cu Ludovic al XIII-lea, care și-a dedicat regatul Sfintei Fecioare. Refugiat în Elveția, unde evangheliismul fervent al tinereții sale încremenise de mult și pentru totdeauna în protestantism de stat, a făcut la Geneva figura unui exilat cîrcotaș care, continuînd să se amestece în treburile Franței, risca să-și compromită coreligionarii. Fiul lui, un bețivan bun de nimic, s-a întors în sînul, acum mai profitabil, al bisericii catolice; isprăvile lui au transformat ultimii ani ai bătrînului într-un soi de neagră tragicomedie. Ne-poata lui a fost abila și discreta doamnă de Maintenon, cucernică instigatoare a Revocării *Edictului de la Nantes*, o femeie pe care n-au speriat-o dragonadele soldaților lui Louvois. În descendența lui, acest hughenot pasionat a avut un nenoroc aproape grotesc.

Și în materie de glorie literară, soarta lui este de asemenea mediocră sau potrivnică. Versurile lui de dragoste sunt puțin citite: sunt foarte nobile, dar nu depășesc ceea ce se poate aștepta de la un gentilom înflăcărat și cult într-una dintre cele mai frumoase și mai ardente epoci ale lirismului francez. *Aventurile baronului de Fœneste* nu ne mai amuză și poate n-au amuzat pe nimeni niciodată, iar subînțelesurile politice din *Sancy* s-au răsuflat cu trecerea vremii. A scris și o *Istorie universală*, titlu ambițios care acoperă de

fapt o istorie a Europei din vremea lui. Cartea a avut cinstea ca, imediat după publicare, să fie arsă de mîna călăului, dar aceste trei in-folio, păstrîndu-și valoarea de document de epocă, n-au reușit să-l așeze pe d'Aubigné printre marii istorici francezi; este mai mult consultată decît citită, în ciuda interesului sau a frumuseții dramatice a unor pasaje în care Sainte-Beuve a văzut pe bună dreptate echivalentul unor scene din Shakespeare. Iar autobiografia lui, pe alocuri de o sinceritate fără ocolișuri și de o bruschete admirabilă, este hotărît lucru prea spontană, prea incompletă pentru a-l clasa pe autorul ei printre marii memorialiști. Rămîn *Tragicele*, care sunt de altfel suficiente pentru a-i face un loc unic în istoria poeziei franceze. Celebre, citate pe larg în numeroase antologii, sunt totuși arareori citite în întregime, lucru de care este, măcar în parte, vinovat chiar d'Aubigné.

Cititorul, emoționat de frumusețea unor fragmente, mereu aceleași, care figurează în aproape toate culegerile școlare, își dă repede seama, dacă recurge la întreaga operă, că antologatorii au dat dovadă de gust în alegerea lor și mai ales că au știut de fiecare dată unde să se oprească. Un vers mai mult, și aproape de fiecare dată inspirația poetului se curmă brusc, lăsînd loc repetițiilor, confuziei și, ceea ce e mai grav, retoricii. Exagerarea și violența verbală, acest defect fatal al poeziei franceze cînd abordează marea politică sau marea satiră, este un viciu prohibitiv al lui d'Aubigné, așa cum va fi mai tîrziu al lui Victor Hugo. Mai mult, sintaxa *Tragicelor* este adesea împiedicată și obscură. Platitudini sau trivialități de un comic involuntar, care mai au încă iz de sfîrșit de Ev Mediu, străbat sub pompa unei ornamentații intempestive care oferă echivalentul scris al torsadelor și al festoanelor baroce. Agrippa d'Aubigné are toate înaltele calități ale veacului său, vigoarea, elanul, un realism care nu se dă înapoi de la nimic, pasiunea ideilor și o neostenită

curiozitate pentru diferitele aspecte ale aventurii umane, fie că o găsește, caldă, în actualitatea vremii sale, fie că se duce să o caute în depărtările istoriei. De asemenea, el colecționează toate păcatele timpului său și aproape toate trăsăturile ridicole. Acest gentilom doldora de greacă, de latină și de ebraică încă din prima copilărie, soldatul acesta care a scris versuri toată viața, dar nu s-a consacrat pe de-a-ntregul literelor decît la bătrînețe, suferă de un respect superstițios pentru erudiție și literatură. Și mai suferă, chiar îndoit, de indigestia de cuvinte care a fost o trăsătură caracteristică a veacului său: hughenot, a rumegat îndelung Biblia; umanist, i-a sorbit cu lăcomie pe toți autorii Antichității, fără a mai pune la socoteală cîteva lucrări de vulgarizare istorică, ce găteau lumea antică cu sosul religios al secolului al XVI-lea. Astfel, cîntul al șaselea din *Tragice*, intitulat *Răzbnări*, se inspiră aproape cuvînt cu cuvînt dintr-un volumaș pios, publicat în 1581 și relatînd morțile rele atribuite de ranchiuna creștină, pe drept sau pe nedrept, tuturor prigonitorilor creștinismului. Agrippa d'Aubigné declamă, repetă pînă la sațietate; i-au rămas, din educația lui prea încărcată, toate cutele urîte ale școlii și ale amvonului. Și totuși, cele cam nouă mii de versuri ale acestei opere inegale, totodată stîngace și savantă, prea meșteșugită și prea puțin, seamănă cu potecile stîncioase de munte care duc din cînd în cînd la locuri de unde priveliștea este sublimă.

Într-adevăr, *Tragicele* sunt un mare poem. Mai puțin o capodoperă decît schița admirabilă a acelei mari epopei religioase pe care Franței nu i-a fost dat s-o aibă și care s-ar fi situat undeva între epopeea lui Dante și cea a lui Milton. Planul scrierii, așa cum l-a trasat d'Aubigné și apoi l-a încărcat și adesea l-a înecat sub un noian de inoportună și monotonă retorică, amintește mai mult arhitectura unui portal gotic decît pe aceea a unui portic de Renaștere: cele șapte cînturi

ale acestui lung poem, *Suferințele, Principi, Camera aurită, Focurile, Fiarele, Răz bunări și Judecată* se organizează în felul unor segmente de boltă concentrice sculptate cu scene reale sau alegorice, puse maldăr la picioarele tronului lui Dumnezeu. Unitatea poetică a operei, care altfel n-ar fi decît un martirolog versificat sau o cronică rimată a ticăloșiilor săvîrșite de cei mari sau de judecători, constă în această continuă prezență a Dumnezeului dreptății, cînd naiv antropomorfizat, cu o simplitate de iconar medieval, cînd abstract, absolut, obîrșie a oricărei măreții și a oricărui bine, cel care a dat viață unei Naturi ea însăși aproape divină, mereu dezonorată sau, dimpotrivă, întrecută de către om. Subiectul scrierii comporta într-adevăr contrastul perpetuu între excesele de ferocitate ale omului, care nu fac parte din natură, și excesele sale de eroism, care nici acestea nu fac parte din ea. D'Aubigné tinde să facă din *Tragice* o scenă de Judecată de Apoi în care, de o parte, tiranii, călăii, jefuitorii sunt pictați deja în hidoarea lor de damnați și, de cealaltă parte, victimele trec, cu o seninătate aproape inadmisibilă, prin poarta supliciilor pentru a intra în cer. Într-o țară în care, mai mult decît în altă parte, poezii refuză actualul și imediatul și preferă să trateze o materie epurată, distilată, chintesențializată deja de către tradiția literară, extraordinara îndrăzneală a lui d'Aubigné constă în a-și fi luat drept material substanța brută a veacului său. Pînă și prin părtinirile și excesele lor, prin care participă la pasiunile timpului, *Tragicele* reprezintă efortul confuz al unui contemporan cu războaiele religioase de a reevalua sîngeroasele fapte diverse ale epocii sale, pentru a le recompune, atît cît se putea, în termeni de justiție și de ordine eternă.

Primul cînt, *Suferințele* (sau cel puțin acea parte a lui care mai merită să fie citită), este în fond o bucolică neagră. Zugrăvește deznădejdea țaranului călcat în picioare de către cei angajați în război civil,

satele nimicite, întoarse în sălbăticie, cruzimea omului care jefuiește hrana sărmanelor animale. D'Aubigné transcrie în *Suferințele* umila tînguire a celor mărunți și slabi, tînguire curînd acoperită de *Te Deum*-urile partidei triumfătoare și care, chiar de partea celor învinși, este aproape întotdeauna înăbușită de zarva mai glorioasă și mai ațîțătoare a armelor; mai mult, ea exprimă protestul mut al pămîntului pustiit de ingratitudea omului. Găsim la acest gentilom de țară care l-a citit bine pe Virgiliu un sentiment aproape religios al frumuseții lumii, o simpatie, care nu e întotdeauna de la sine înțeleasă, pentru cei care muncesc glia, și chiar un fel de tandrețe, rară în toate vremurile, dar mai puțin rară decît s-ar crede la oamenii acelei epoci dure, pentru animalele veșnic chinuite de pe cîmpii și din păduri. Din păcate, predicile și pedanta înmulțire de exemple de foamete și de distrugere în Israel copleșesc pe alocuri, cu retorica lor, imaginea suferințelor satului francez. Iar injuriile furioase adresate Caterinei de Medici și cardinalului de Lorena se extind asupra celui de al doilea cînt, antrenîndu-l deja către satira iuvenaliană pe scriitorul covîrșit de materia operei sale.

În *Principi*, acest hughenot (care, de altfel, nu are nimic dintr-un puritan) atacă irosirile și risipele regale într-un rechizitoriu în care adevăruri incontestabile se amestecă din păcate cu o doză masivă de pompoase locuri comune și cu cîteva calomnii strigătoare la cer. Nu încapă îndoială că nu te descotorosești de Henric al III-lea comparîndu-l, banal, cu Elagabal sau cu Ieroboam; n-o definești pe Caterina de Medici făcînd din ea o scorpie care se înverșunează să ducă Franța de rîpă, o vrăjitoare dezgustătoare, tot atît de dedată lugubrelor practici ale magiei negre ca și cele trei surori blestemate evocate, cam în aceeași vreme, de Shakespeare în *Macbeth*. Și totuși, întocmai ca veni-

nosul portret *Paul al III-lea și nepoții săi* al lui Tițian, sau ca imaginile grotești prin care Goya a reprezentat-o pe Maria-Luiza a Spaniei, aproape două secole mai târziu, portretele vizionare ale celor din urmă Valois pe care ni le-a lăsat d'Aubigné conțin o parte profundă de realitate pe care biografii grijulii să le spele și să le dezinfecteze memoria au neglijat-o prea generos. Carol al IX-lea al său, grosolan, totodată bolnăvicios și crud, pe care măcelurile zilnice ale vânătorii îl căliseră în fața agoniei și a singelui vărsat, Henric al III-lea al său, smochinit, epilat, sulemenit cu roșu și cu alb, sunt de o asemănare atestată atât de alte mărturii ale vremii, cât și de fidelitatea față de un anumit tip uman care este a tuturor timpurilor. Chiar acolo unde injuriile sale își depășesc ținta, pictorul acesta indignat de corupția curților regale rămâne mai apropiat de adevărul psihologic decât am putea fi noi vreodată, prin simplul fapt că are în comun cu modelele sale judecățile de valoare și chiar și prejudecățile veacului. Păcatele pentru care Henric de Valois făcea dramatică penitență, cu prilejul acelor procesiuni de flagelanți de care își bate joc d'Aubigné, erau fără îndoială aceleași de care îl acuză poetul și nu-i apăreau mai puțin grave regelui pocăit decât detractorului său protestant. Caterina, clientă a necromanților și a astrologilor, ar fi fost desigur mai puțin surprinsă de a se vedea acuzată de către d'Aubigné de crima de vrăjitorie decât achitată de niște erudiți care nu mai cred în Puterile Răului.

Orice rege care s-a desfătat și care a domnit într-o epocă de dezastre publice este profesional responsabil: încurcăturile pe care le-a făcut Regina Mamă, gustul ei pentru intrigă și pentru compromis merită de bună seamă mai mult muștrările lui d'Aubigné decât elogiile istoricilor moderni care travestesc această abilitate pe termen scurt în geniu politic, ceea ce este altceva. Și oricare vor fi fost calitățile de rege ale lui Henric al III-lea, este firesc ca nebuneștiile sale capricii și nebu-

neștiile cheltuieli ale acestui ultim Valois să fi dat prilej atât grandioaselor insulte ale *Tragicelor*, cât și josnicelor invective din pamfletele Ligii. De fapt, propaganda antimonarhică s-a exercitat în aceeași manieră în partida protestantă și la ultracatolici. Dar nu este doar atât, hughenotii și capucinii erau într-un gând atunci când exprimau, vorbind despre vicii și ticăloșii, adevărate sau presupuse: punctul lor de vedere comun era pur și simplu punctul de vedere creștin.

Camera aurită, care atacă neîndurarea și corupția judecătorilor, rămâne medievală în alegoria și în satira ei. Dumnezeu coboară din cer ca să-și dea seama ce se petrece înlăuntrul curților de justiție și ceea ce i se arată vederii în aceste palate clădite din oase omenești și cimentate cu cenușă este o ceată de ființe grotești pictate cu o truculență vrednică de Bosch și de Breughel: Prostia care sforăie, Zgîrcenia în zdrențe, ascunzându-și galbenii, Neștiința care găsește orice pricină foarte simplă și nu se ostenește să chibzuiască sau măcar să încerce, Fătărnicia urduroasă, fada Vanitate, Slugărnicia care abia așteaptă să-și pună semnătura pe orice hotărîre i se pune sub nas, Teama care spune da în șoaptă, Bufoneria care face din orice crimă un cuvînt de duh și, în sfîrșit, Tinerețea, care a pătruns cu îndrăzneală în această adunare de harpii pentru că este lacomă, curajoasă, gata să facă pe paharnicul zeilor zilei și să le verse fără șovăială băutura lor de sînge. O serie de versuri noduroase, însă de un realism și de o îndrăzneală poetică fără pereche, evocă arderea pe rug spaniolă care se desfășoară literalmente sub privirea lui Dumnezeu. Condamnații sunt îmbrăcați în hainele grotești cu care îi batjocorea Inchiziția, *slăviți moștenitori / ai mantiei, ai sceptrului de trestie și ai cununii de spini*. Li se oferă un crucifix pentru a-i împăca cu Domnul *in extremis*, ceea ce înseamnă, cum se știe, că, în loc să ardă de vii, li se va acorda grația de a

fi sugrumați. Indignarea poetului izbucnește când vine vorba de acest simbol inert al Patimilor înmînat unor oameni care suferă în carnea lor Patimile lui Cristos. Este destul de firesc ca, după aceea, Elisabeta a Angliei, biruitoarea lui Filip al II-lea, să ne fie descrisă de d'Aubigné ca o Themis divină, de Fecioară Cerească în care hughenoții persecutați își pun toată nădejdea și, la fel de firesc, natura umană și cea a partizanului fiind ceea ce sunt, ca poetul să treacă sub tăcere nedreptățile și barbariile legale comise în timpul domniei acestei regine protestante.

În cîntul următor, *Focurile*, poate cea mai memorabilă dintre cele șapte cărți ale poemului, Dumnezeu continuă să asiste ca spectator la crima judiciară, iar mișcătoarea, insuportabila enumerare a ereticilor aruncați în flăcări merge înainte pînă cînd Ființa Absolută, mîhnită că a creat lumea, se retrage indignată în ceruri. Dar acest joc de scenă naiv este lipsit de importanță comparat cu amănuntele îngrozitoare ale agoniilor, cu acest lung șir de supliciați, dintre care unii poartă nume încă aproape celebre (celebre măcar pentru cîțiva specialiști în istoria secolului al XVI-lea), dar dintre care cei mai mulți sunt la fel de uitați pentru vecie în gloria lor de martiri ca și cînd, în ultima clipă, și-ar fi abjurat credința și ar fi trăit. Anne Dubourg, consilier în Parlament, ars de viu la Paris; Thomas Cranmer, primat al Angliei, ars la Oxford; William Gardiner, neguțător englez, căruia i s-au tăiat amîndouă mîinile și apoi a fost ars pe rug la Lisabona; Philippe de Luns, doamnă de Graveron, arsă în piața Maubert după ce i s-a tăiat limba; dar și un anume Thomas Haux, ars la Cockshall; o Ann Askew, arsă la Lincoln; Thomas Norris, ars la Norwich; Florent Venot, executat la Paris; Louis de Marsac, ars la Lyon; Marguerite Le Riche, librăreasă, arsă la Paris; Giovanni Mollio, călugăr franciscan, strangulat la

Roma; Nicolas Croquet, negustor, spînzurat în piața Grève; Étienne Brun, plugar, ars în Dauphiné; Claude Foucaud, supliciat în piața Grève; Maria, soția croitorului Adrian, îngropată de vie la Tournai; obscure victime alese de poet la întîmplare (sau cîteodată pentru rimă) printre un noian de osîndiți cărora nici măcar el nu le știe numele. Crezînd că nu face decît un act de pietate, d'Aubigné merge departe în psihologia martirului: a știut să vadă că exasperarea, mînia, nevoia imperioasă de a spune „nu” pînă la capăt prostiei judecătorului sau brutalității călăului cîntăresc tot atît cît și fervoarea credinței în ceea ce privește curajul de neînteles al martirizatului. Și poetul nu ignoră nici procedeul clasic al tortionarului: arta de a înjosi și de a degrada victima pînă cînd nu mai are înfățișare omească și, în loc să stîrnească milă, dezgustă. Cunoaște de asemenea banala reacție care constă într-o supralicitare de ferocitate, în teama de a nu participa pe deplin la un act de barbarie colectivă. Nu mai este vorba de literatură: lugubra povestire a unor suplicii pe de o parte, a unor acte de curaj pe de alta, lucruri în fața cărora imaginația este deopotrivă de neputincioasă, este de același ordin ca nararea unui pogrom, ca un raport provenit de la Buchenwald sau ca o relatare redactată de un martor de la Hiroshima.

În sfîrșit, în *Fiarele*, în virtutea unei invenții de data aceasta fără echivoc baroce și care trimite gîndul la plafoanele decorate cu fresce de Renaștere, Îngerii pictează cu mîinile lor pe bolțile cerului scenele de măcel din războaiele religioase, pentru a le înfățișa privirilor justițiare ale Atotputernicului. Scene de măcel care sunt toate, bineînțeles, excese și ferocități catolice, tot așa cum toți martirii din *Focuri* erau întotdeauna cei ai Reformei. Totuși, chiar în limitele înguste ale simpatiilor și ale indignărilor sale de partizan, d'Aubigné este obsedat, în general, de crîncena

problemă a cruzimii omului față de om. Scuzăm prea adesea crimele trecutului punându-le pe socoteala moravurilor timpului, care chipurile le-ar autoriza, chiar și în ochii victimelor. Reacția lui Agrippa d'Aubigné în prezența masacrului din noaptea Sfântului Bartolomeu este de a se răzvrăti împotriva acestei păreri comode. Descrierea măcelului, cu episoadele obișnuite de răzbunări private camuflate sub fanatismul oficial, cu linșajele unor oameni fără vină, cu observațiile deocheate schimbate de femeile de la Curte la vederea cadavrelor abandonate și goale, dovedește o lafel de puternică indignare ca aceea a unora dintre oamenii de astăzi în fața crimelor din vremea noastră. O indignare deopotrivă de tragică și de zadarnică. Avînd de înfățișat acest sinistru fapt divers parizian, d'Aubigné îl îmbracă în culori totodată funinginoase și calde, îl accentuează prin mari contraste de lumină și de umbră care sunt cele ale lui Tintoretto și Caravaggio, contemporanii săi de peste munți. Pregătirile pentru masacru, nunțile Mariei de Clèves și Margaretei de Valois care au servit drept prolog și poate de semnal, *aceste paturi, sîngeroase curse, nu paturi, ci morminte, / unde Iubirea și Moartea și-au schimbat între ele făcliile (ces lits, pièges sanglantes, non pas lits, mais tombeaux, / où l'Amour et la Mort changèrent de flambeaux)*, acest posomorît crepuscul cînd cerul *fumega de suflete și sînge* sunt văzute, nu așa cum vedem noi astăzi masacrele noastre, ca pe niște filme de actualități agitate și cenușii, ci în marele stil care a rămas pînă la sfîrșit stilul secolului al XVI-lea.

D'Aubigné ni-i arăta, în *Răzbunări*, pe persecutorii pedepsiți fără întîrziere prin accidente mortale sau boli grave, contravenind atît adevărului istoric, cît și căilor mai misterioase ale justiției lui Dumnezeu. Dar, lăsînd uitării maldărul acesta de anecdote apocrife, de un moralism grosolan, să trecem fără

întîrziere la ceea ce, dimpotrivă, este o gravă meditație asupra justiției nevăzute, adică la cîntul final al poemului, *Judecată*. Este împovărat cu interminabile digresiuni teologice, dar nu există nici un motiv pentru a nu tolera la d'Aubigné ceea ce acceptăm la Dante sau la Milton. De altfel, și în ciuda insuportabilei întînderi a discuției sale cu privire la Reînvierea Trupurilor, ceea ce abordează poetul aici este o mare temă metafizică, iar *Judecată* este una dintre rarele mărturii rămase din această epocă, plină de zarva ciocnirii dogmelor care înfățișează cu luciditate și ardoare un punct de vedere nu doar religios, ci și mistic, care dau ordinii lumii o explicație în adîncime. Cu sau fără voia autorului, influența filozofiei antice circulă aici în ambianța gândirii creștine: îl regăsim aici pe d'Aubigné copil care, la șapte ani, traducea din Platon și care mai apoi, student, a întrezărit dincolo de Aristotel anumite speculații ale gândirii presocratice. Dar mai ales ne dăm seama că d'Aubigné a răsfoit tratatul neoplatonic al *Divinului Pymandru*, tradus de prietenul său François de Candalle și că și-a însușit de acolo definiția lui Dumnezeu ca fiind totodată principiu universal, act, necesitate, scop și reînnoire. Suntem acum departe de fanatismul hughenot pe care îl atribuim în mod uniform întregii opere partizane a lui d'Aubigné, uitînd că Reforma a fost la început una dintre marile mișcări liberale și intelectuale ale Renașterii. Tonul îl amintește cîteodată pe al lui Lucrețiu; iar cutare descriere a Reînvierii Trupurilor amintește marea artă austeră a frescelor lui Signorelli:

*Aici, un arbore simte, la brațul rădăcinii sale,
Cum crește un trunchi viu, cum iese-un piept;
Dincolo, apa tulbure clocotește și apoi, împrăștiindu-se,
Simte niște plete și un cap răsărind.
Ca un înotător ieșind din adîncul cufundării sale,
Toți ies din moarte cum se iese dintr-un vis.*

Ceea ce d'Aubigné ține să arate cu ajutorul dogmei creștine a Reînvierii Trupurilor este lenta alternare a vieții și a morții ducând la bun liman pe fiecare dintre creaturile lor, ajungând la starea perfectă în care, pe nesimțite, eternitatea i se substituie timpului:

*Și astfel primenirea nu ne va pune capăt:
Ea nu în altul ci în noi înșine ne schimbă...*

*Lumea a plănuit ca Natura eternă
Să se mențină prin sine, să poată, spre a nu pieri,
Să renască din moarte și, uscată, să fie iar în floare...*

*Dorințe, desăvârșite iubiri, mari doruri fără de lipsă,
Căci fructele și florile se nasc numai o dată...*

*Încă uimit, găsesc temei în cuget
Să văd din al meu suflet al lumii mare suflet,
Să știu și neștiutul și de neștiutul,
Ce n-a auzit ureche și ochi n-a fost să vadă.
Simțurile mele nu mai au înțeles, spiritul zboară de la
mine,*

*Inima tace, răpită, cuvânt gura nu are;
Totul se duce-n moarte, sufletul fuge și, reluându-și
locul,*

Extatic el se pierde în sânul Domnului său.

A fost aici gândit și trăit un mare moment al misticismului universal.

Tragicele n-au apărut decît în 1616, la peste treizeci de ani după sfîrșitul perioadei pe care ele o zugrăvesc, ceea ce înseamnă că vor fi părut depășite încă de la publicarea lor, mai ales în Franța, unde totul, chiar și conflictele ideologice, ține de modă și trece cu ea. Dacă e să-l credem pe d'Aubigné, anumite pasaje au fost compuse încă din anii tinereții sale și destul de multe dintre ele datează, în orice caz, de dinaintea abjurării lui Henric de Navarra; și putem crede, după anumite indicii, că nimic n-a fost adăugat după 1610. Oricum

ar sta lucrurile, vocabularul lui d'Aubigné, forma lui, ritmul sunt, în esența lor, ca și gîndirea sa, cele ale unui om din secolul al XVI-lea. Unul dintre motivele eșecului său final ca poet epic este faptul că limba de care s-a servit nu era încă destul de bine fixată pentru opera de mare suflu pe care năzuia s-o ducă la capăt: n-a putut să fie pentru epopee ordonatorul care, cîțiva ani mai tîrziu, a fost Corneille pentru tragedie. Era poate prea devreme, așa cum, dimpotrivă, era deja prea tîrziu în vremea în care Voltaire va încerca, scriind *Henriada*, să continue *Tragicele*. A trebuit să vină, tîrziu, romantismul, pentru ca opera lui d'Aubigné, ca de altfel cea a tuturor poezilor din secolul al XVI-lea, să se impună din nou amatorului de poezie franceză, și, într-adevăr, această mare carte haotică, puhoiul acesta dezordonat de violență oratorică aparține deja, prin multe aspecte, preromantismului. Într-adevăr, opera aceasta epică este în realitate cu totul lirică, unică prin amestecul de transcendență și de realism pasionat, sublimă mai ales prin pornirile ei bruște și subitele ei poticniri, prin versurile ei care, deodată, se înalță ca niște voci, urcă și se încrucișează ca în desfășurarea unui motet de Renaștere. *Omul e pradă omului... Orice adăpost e un surghiun... Povara cea spinoasă numită adevăr... Acest alt veac cere, în obiceiuri, un alt stil: / Să îi culegem fructele amare de care e fertil...* Cîteodată realismul implacabil atinge un soi de stridență, ca atunci cînd poetul, glorificînd martiriul Annei Askew, o descrie pe nefericită îndurînd în tăcere chinul izbirii de pămînt de la înălțime și frîngiile încordate „țîpînd în locul ei” sau cînd, într-un racursiu atroce, ni-l arată pe Thomas Haux încă viu, deja pe jumătate mistuit de flăcări, însă făcînd pînă la capăt semne fraților săi întru credință „cu oasele ce i-au fost brațe”. Alteori, imaginea se impregnează cu un fel de milă indignată și tandră: *Cenușa celor arși*

sămînță e de preț... Cum ruginește sîngele de căpriori dinții capcanei... sau, dimpotrivă, cu o grație care este floarea puterii. Nimeni n-ar bănuî că unul dintre versurile cele mai încîntătoare ale limbii franceze, *Cea mai frumoasă dintre roze este roza toamnei*, a fost scris nu de Ronsard, pentru a celebra o frumusețe în amurg, ci de d'Aubigné, pentru a preaslăvi un tîrziu martir al Reformei. Imaginea amplu dezvoltată a animalelor care mor o dată cu stejarul lovit de trăsnet este poate, prin simplitatea ei măreață, singura adevărată comparație homerică din literatura franceză; prosopopeea pămîntului și a focului, a apelor și a arborilor răzvrătiți împotriva folosirii lor pentru torturi a fost reluată în parte, cu aceeași îndrăzneță mișcare lirică, de Hugo, în *Contemplații*, și ne este îngăduit să credem că, dacă *Tragicele* n-ar fi existat, Hugo n-ar fi produs niciodată extraordinarul amestec de narațiune epică, de explozii lirice și de sălbatică satiră care sunt *Pedepsele*. Unul dintre versurile citate mai sus, chintesență a unei afirmații metafizice asupra identității ființei, ne face să ne gîndim la Mallarmé; un altul, în care dintr-o juxtapunere de termeni abstracți se dezvoltă aproape voluptuos o imagine concretă, prevestește arta lui Valéry; cutare mare metaforă austeră, izolată, aproape abruptă, amintește elevațiile severe ale lui Vigny. *Tragicele* seamănă cu acele monumente pentru înălțarea cărora au fost adunate și pregătite cele mai bogate materiale fără ca edificiul visat să se fi înălțat vreodată și care, părăsite la îndemîna oricui și aproape ineputabile, au servit drept mină generațiilor următoare.

Însă un motiv care face puțină onoare naturii umane explică, poate mai mult decît toate celelalte, eșecul parțial al acestei mari cărți. Din nefericire, nimic nu se demodează mai repede decît martirii. Cîtă vreme partida în favoarea căreia au stat mărturie este

biruitoare sau măcar supraviețuiește, ea se prevalează de ei; ea face să intre în jocul ei aceste cărți însîngerate. Dar vine, adesea destul de curînd, un moment în care credința pe care, murind, au slujit-o, se potolește, se instalează la rîndul ei într-un fel de conformism și preferă să nu evoce prea adesea aceste mari și incomode exemple. Pe de altă parte, un martir îl alungă pe altul; divergențele pentru care au fost sacrificați sunt, nu împăcate, ci lăsate deoparte; în cursul unor alte conflicte, de mai tîrziu, gîndirea sau fanatismul omenesc se aliniază altfel. Masacrele din septembrie fac uitată noaptea Sfîntului Bartolomeu; Zidul Federațiilor ia locul eșafoadelor Revoluției; morții Rezistenței se pierd la rîndul lor în legendă vagă, în denigrare sau uitare. Măreția lui d'Aubigné rezidă în a fi încercat să clădească în forma rezistentă a poemului nu tînguirea, ci strigătul de certitudine al martirilor cauzei sale, cîntecul adresat de ei Dumnezeuului lor; a vorbit în numele unor glasuri reduse la tăcere; și, de asemenea, și-a vărsat mînia împotriva celor care i se păreau lui că au comis nedreptatea sau că n-au împiedicat-o. Agrippa d'Aubigné n-a putut să fie nici marele căpitan de oști, nici marele om politic de care partida lui ar fi avut nevoie pentru a se impune în Franța și nici marele moderator care i-ar fi fost chiar și mai necesar. Acest om viu și robust n-a fost el însuși nici unul dintre sfinții, nici unul dintre martirii credinței sale. A fost prea pătimaș pentru a putea fi, cum ar fi vrut, istoricul definitiv al Reformei. Însă acest poet care, copil, îi făgăduise tatălui său că își va aminti de spînzurații de la Amboise și-a îndeplinit într-un chip magnific funcția de martor.

Cintra, 1960

O, CASTELUL MEU FRUMOS...

Există castele-nimfe, culcate alene pe malul râurilor; există castele-Narcis dedublate în apa lină a șanțurilor de apărare, captive ale jocului de reflexe care așază la poalele zidului de piatră un zid fluid, tremurător. Chenonceaux aparține simultan acestor două categorii. Mai mic decât majoritatea castelelor regale de pe Loara, împrejmuit cu blîndețe de peisajul idilic al unui colț din Touraine, el nu evocă, asemenea lui Amboise sau Blois, marii săi vecini, amintirea momentelor hotărîtoare din istoria Franței. Și nu este nici, ca Chambord, un imens pavilion de vînătoare născut din capriciul risipitor al unui rege. Farmecul său aproape discret este acela al unei locuințe private, iar întîmplarea a vrut ca el să fie mai ales locuința unor femei. În sfîrșit, printr-un hazard și mai melancolic, stăpînele sale succesive au fost aproape întotdeauna niște văduve.

O văduvă a prezidat la construirea lui; alta l-a impregnat cu legenda ei; acest giuvaier de piatră a stîrnit sau a acrit gelozii de văduve. Castel al iubirii, spune o anumită literatură turistică: mai mult decât orice, castel al calculului monden și al mașinațiilor financiare, precum și al eșecurilor lor, lăcaș al doliului plin de griji sau al bătrîneții însingurate, țintă a litigiilor care urmează după falimente sau după sfîrșiturile de domnie, grevat de datorii cel puțin atîta cît a fost

îmbogătit cu amintiri, totuși pe veci iluminat de strălucirea câtorva serbări date între un ieri incert și un mâine incert. Măcar din acest punct de vedere, Chenonceaux este un caz tipic: a fost întotdeauna nenorocul locuințelor frumoase să fie în același timp, și aproape prin definiție, locuințe de lux, și ca atare deosebit de expuse puterilor nestatornice ale banului. Puteri și oscilații pe care nu le recunoaștem întotdeauna sub formele lor mai nobile și mai pitorești de odinioară. Să profităm de pretextul juxtapunerii lor în unul și același loc pentru a examina, rînd pe rînd, pe cei patru sau cinci stăpîni, dar mai ales stăpîne, ale castelului, dintre care fiecare reprezintă apogeul unei societăți sau al unui grup, sau ultima lui etapă înainte de declin; să încercăm să adunăm despre ei sau despre ele tot ce putem ști că este autentic. Totul a fost spus: nu vom îmbogăți cu vreun fapt nou nici istoria castelului, nici istoria lor. Să avem totuși curajul de a repeta lucruri cunoscute; adesea sunt mai puțin cunoscute decît se crede îndeobște. „Diana de Poitiers“, exclama deunăzi un tînăr romancier francez nu lipsit de talent și nici chiar de cultură, „da, metresa lui Francisc I, care se scălda goală în Cher, în public, la lumina făcliilor...“. Să lăsăm aceste voluptăți superproducțiilor tehnice; să nu cădem nici în eroarea naivului pe care îl posomorăsc masacrele și tortura judiciară, și care se felicită că trăiește în secolul al XX-lea; nici în cea a amatorului de romane istorice care se desfată fără risc cu minunatele crime și scandaluri de odinioară; dar, mai ales, să nu invidiem stabilitatea trecutului. Să mergem și mai departe: să stingem jocul de lumini al proiectoarelor care așază pe zidurile și pe acoperișurile vechilor lăcașuri o poezie căreia nu-i lipsește frumusețea, dar care nu este decît reflexul zilei de azi asupra zilei de ieri, și dă lucrurilor o iluminare pe care n-au avut-o la vremea lor. În cursul acestei plimbări

fără efecte de sunet și fără joc de lumini, poate vom izbuti să cunoaștem mai bine ființele acelea situate în alte compartimente ale timpului și chiar castelul, atît de des obiectul pasiunilor sau miza unor intrigi subtile, și care nu mai este astăzi pentru turist decît un nobil martor al unor splendori apuse, o etapă, destinația unei excursii, un loc unde să-ți dezmoștești picioarele și să visezi.

După un șir fără glorie de partaje familiale, de ani săraci și de expediente financiare, care aveau să se repete cu o neagră monotonie în cursul întregii istorii a acestui frumos domeniu, un gentilom ruinat a vîndut, în 1512, pămîntul său strămoșesc din Chenonceaux unuia dintre creditorii săi, înstăritul burghez Thomas Bohier, care, cu ajutorul unor contracte măsluite cu dibăcie și al unor sechestre nu de tot legale, se pregătea de multă vreme să pună mîna pe fructul acesta copt și frumos. În vremea aceea, domeniul consta dintr-o întindere considerabilă de cîmpuri și păduri, dintr-un turn de pază, singura rămășiță a unui conac căzut în ruină, și dintr-o moară, pe malul rîului.

Thomas Bohier și soția lui, Catherine, provenind și ea dintr-o familie de bancheri bogați din Touraine, aparțineau amîndoi micului grup compact de potențați ai finanțelor care au fost fermierii generali din secolul al XVI-lea și ai cărui membri își împărțeau între ei cozonacul tezaurului regal. Catherine era nepoată după moda bretonă a marelui Semblançay, care a sfîrșit spînzurat la Montfaucon pentru escrocherii, și al cărui nume rămîne cunoscut amatorilor de poezie grație unei epigrame a lui Clément Marot în care este celebrat curajul său în fața morții. Acest puternic personaj l-a sprijinit pe Thomas în strădania sa de a-și însuși Chenonceaux. Thomas, de partea sa, era fermier general de finanțe peste Normandia; însoțise doi

regi ai Franței în expedițiile lor din Italia în calitate de „magistru al conturilor” și de trezorier general al războiului; acest bancher uns cu toate alifiile era bine văzut la Curte, fiind om de nădejde în timpuri dificile.

Fără îndoială, Catherine împărtășea gustul bărbatului ei pentru luxul și arta modernă, care, în secolul al XVI-lea, era arta italiană. Deveniți proprietari ai domeniului, cei doi Bohier au început totuși cu renovarea micului turn de pază în stilul acela aproape medieval al ferestrelor cu ornamente vegetale, cu drumuri de rond simulate și cu metereze decorative, care este, într-un fel, grațiosul pseudogotic al Renașterii. Construirea castelului propriu-zis s-a făcut sub conducerea Catherinei Bohier, între 1515 și 1522, în timpul lungilor absențe ale soțului ei, pe care funcțiile lui îl rețineau în preajma regelui, la Paris, sau pe front. Nu se cunoaște numele meșterului constructor, probabil un localnic din Touraine, pe care l-a folosit cu acest prilej. În schimb, putem să ne-o imaginăm pe femeia aceasta, care fusese tânără în vremea Anei de Bretagne și poate mai purta încă bonetele scrobite ale vechii Curți, făcând, călare pe catîrul sau pe iapa ei cu valtrap, cele vreo șase bune leghe care despart Tours de Chenonceaux, pentru a supraveghea înălțarea temeliilor.

În 1521, Thomas a plecat pentru a patra oară să însoțească trupele regelui în Italia. Dacă și-a luat răgazul de a arunca o privire peste castelul său încă acoperit de schele, ceea ce a văzut nu se deosebea esențial de ceea ce avem noi sub ochi acum: o clădire pătrată cu turele la fiecare colț și cu șanțurile încă de tot medievale, scăldându-se în râul către care avea fațada dinspre sud. Noua construcție a fost cu ingeniozitate așezată pe pilonii vechii mori, între care au fost amenajate bucătăriile, pivnițele, măcelăriile, adăpostul pentru ambarcațiuni, cu un cuvânt acea realitate în stare brută care este domeniul slugilor și în ale cărei

amănunte respingătoare stăpînul nu intră niciodată. Frumoasele etaje, cu ferestrele generos deschise aerului și soarelui, cu încăperile în anfiladă ale căror parchete și pardoseli de piatră rămîneau încă să fie puse, cu scara dreaptă, invenție italiană, înlocuind scările medievale în spirală, toate stau dovadă a amenității introduse în moravuri de către Renaștere. Ele mai dovedeau de asemenea că Thomas nu văzuse degeaba frumoasele vile din cîmpia lombardă. Generalul de finanțe își propunea fără îndoială ca, de data aceasta, să aducă din Italia mobile și tapiserii.

Thomas nu s-a mai întors niciodată la Chenonceaux. A murit la nici trei ani după aceea într-un sat din Piemont, Vigelli, la ariergarda trupelor franceze în derută. Muzeul napolitan Capodimonte posedă o suită de tapiserii comandate de Habsburgi pentru a-și celebra victoria de la Pavia, care, în anul următor, a pus definitiv capăt acestui șir de expediții dezastruoase, entuziasm și nebunie a trei generații de francezi. Pe aceste tapiserii se vede o imagine realistă a dezastrelor de război în mijlocul cărora a închis ochii Thomas Bohier: țărani nepăsători de soarta oștirilor, însă tremurînd pentru vitele lor, mercenari germani dijmuid prada de război sau jefuindu-i pe locuitori, rîndași și fete de trupă porniți să fugă la dușman, nobili seniori rămași fără cal, înotînd prin noroi, cu pălăriile lor împănate, cu braghete năstrușnice și centuri brodate. Catherine și-a instalat văduvia în castelul în sfîrșit terminat; după moartea bărbatului ei, a mai trăit puțin peste doi ani.

„Trebuie să ai treizeci de ani ca să începi să te gîndești la avere”, spune La Bruyère; „la cincizeci de ani n-ai chivernisit-o încă; clădești la bătrînețe și mori cînd ai ajuns la pictori și la geamgii.” Cam aceasta a fost povestea celor doi Bohier. Pentru această mare burgheză care, timp de doi ani, a trăit în văduvie între aceste

ziduri noi, Chenonceaux, câștigat cu mijloace nu tocmai cinstite, a fost fără îndoială un vis eșuat. Totuși, soției acestui om de finanțe îi datorește aspectul său, păstrat pînă la noi, acest castel în care au trăit sau au locuit o vreme șase regine. Podul pe care proiecta să-l construiască peste Cher n-a fost construit decît de Caterina de Medici; decorația interioară a fost în mare parte reînnoită sub Henric al II-lea, apoi mai mult sau mai puțin refăcută și alterată de către restauratorii din secolul al XIX-lea, însă, în ansamblu, Chenonceaux rămîne așa cum l-a făcut Catherine Bohier.

Diana de Poitiers avea patruzeci și opt de ani cînd, în 1547, chiar în anul cînd a devenit favorită regală, regele Henric al II-lea i-a dăruit Chenonceaux. Prin acest act îi dădea ceea ce aparținea, nu lui personal, ci Coroanei. Într-adevăr, între timp Chenonceaux devenise o proprietate de stat. Antoine Bohier, fiul lui Thomas și al Catherinei, și soția sa, Anne Poncher, au fost curînd siliți să renunțe la clădirea aceasta, unde n-au locuit, dacă au locuit vreodată, decît în tulburare și spaimă. În 1527, tatăl Annei, trezorierul Poncher, urcase, împreună cu Semblançay, treptele de lemn ale spînzurătorii din Montfaucon, iar Antoine Bohier, implicat într-unul dintre cele mai mari scandaluri financiare ale Renașterii, a hotărît să-și cedeze domeniul statului, drept contravaloare a unei amenzi uriașe. Însă prudenta Diana ținea să pară că a cumpărat Chenonceaux de la un particular, de teama ca nu cumva, într-o bună zi, castelul să nu-i fie luat ca fiind în mod ilegal însușit din patrimoniul statului; dacă din nenorocire ar ajunge să fie lipsită de sprijinul lui Henric. Prin urmare, a aranjat lucrurile în așa fel, încît cedarea domeniului către Coroană, ratificată de doisprezece ani, să fie anulată ca frauduloasă sub pretext că inventarul fusese în parte falsificat. Apoi a răscumpărat domeniul

pe un preț de nimic. Nu-i fusese retrocedat lui Antoine Bohier decît pentru a putea fi mai ușor confiscat și pus în vînzare publică. Somat din nou să-și achite vechea datorie către Coroană, datorie de care crezuse că a scăpat cu ani în urmă cedînd statului Chenonceaux, Antoine Bohier a fugit la Venetia, luînd cu el titlurile de proprietate ale prea frumosului domeniu pe care favorita tocmai și-l apropiase fără mare cheltuială. Regele a susținut-o pe Diana de Poitiers în cursul unei inechitabile comedii judiciare care a durat șapte ani; pînă la urmă, Diana a ieșit biruitoare și a rămas proprietară legală a domeniului Chenonceaux, care n-a costat-o nimic, de vreme ce regele îi dăduse banii necesari ca să-l răscumpere la un preț foarte scăzut. Merită să ne amintim de această istorie sordidă atunci cînd contemplăm în muzee admirabilele portrete pe care Clouet sau Jean Goujon i le-au făcut acestei zeițe a Renașterii. Recea Diana avea șiretenia unui notar necinstit și un temperament de avar.

Diana de Poitiers este una dintre puținele femei devenite și rămase celebre doar pentru frumusețea lor, o frumusețe în așa măsură absolută și inalterabilă, încît aruncă în umbră personalitatea celei care fusese înzestrată cu ea. Imaginația populară a încercat zadarnic să însuflețească marmura aceasta frumoasă: i s-a pus în seamă o melodramatică aventură cu Francisc I căruia, încă foarte tînără, i s-ar fi dăruit ca să-și salveze tatăl condamnat la moarte. Istorioara se găsește în Brantôme, unde Diana rămîne anonimă, dar unde culegătorul de anecdote reproduce sau mai curînd inventează cuvintele destul de fără perdea ale părintelui, încîntat că a scăpat atît de ieftin; cuvintele pe care Hugo le-a transformat într-o lungă tiradă indignată și virtuoașă la începutul piesei *Regele se amuză*.

Dar este vorba de o simplă legendă, și acest act de devotament filial implică un soi de generozitate de care se pare că Diana nu era capabilă. Ceea ce știm

despre ea este mai puțin dramatic și mai curios. De neam foarte mare, măritată de tânără cu un senior tomanic, soție corectă și mamă a doi copii, avea treizeci și șapte de ani și era văduvă când l-a întâlnit, la un bal, pe viitorul Henric al II-lea, care avea pe atunci șaptesprezece ani. Pasiunea aceasta ciudată pentru o femeie cu douăzeci de ani mai mare a fost singura extravaganță a acestui principe prudent și neguros care, punând totul la socoteală, a fost un monarh cumpătat. De cum a devenit rege, i-a dăruit văduvei bijuteriile Coroanei; a făcut-o ducesă; a risipit pentru ea banii statului. Am văzut deja la ce tăgadă a dreptății l-a dus dragostea pentru Diana în afacerea Chenonceaux.

Henric era însurat cu o italiencuță de șaptesprezece ani, cu tenul măsliniu, cu ochi frumoși. Era Caterina de Medici care, mai târziu, va face figură de regină-văduvă posedată de geniul intrigii, în stare de orice atunci când era vorba de a apăra patrimoniul copiilor ei. Însă, la epoca intrării în scenă a Dianei, Caterina nu era încă decât o străină izolată la Curtea Franței și nebunește îndrăgostită de tânărul ei soț. A fost prudentă; nu l-a sîcîit cu plîngerile ei pe Henric, care a continuat să-și îndeplinească îndatoririle de soț (sau, mai degrabă, a sfîrșit prin a și le face, căci se pare că sfaturile înțelepte ale Dianei au contribuit mult la atențiile regelui față de regină), astfel că, după nouă ani lungi de sterilitate, Caterina a avut zece copii. Regina a făcut în așa fel, încît să aibă Curtea cea mai strălucită, domnișoarele de onoare cele mai frumoase; rafinamentele gustului ei și realismul ei în afaceri făceau onoare Florenței de unde provenea. Dar, alături de alba Diana, Caterina nu era decât o femeie prea oacheșă pentru moda vremii și ale cărei numeroase sarcini, la care se adăuga și pasiunea ei pentru mîncarea bună, îi îngroșaseră talia. Regina și ducesa prezidau împreună la toate serbările; Diana o îngrijea pe Caterina

și pe copiii ei când erau bolnavi; raporturile lor se caracterizau prin niște menajamente și o amabilitate superficiale, dar nu neapărat nesincere, care coexistă mai des decît se crede cu ostilitatea și cu resentimentul atunci când două femei sunt constrînse să împartă același bărbat. Se știe că monograma lui Henric, prezentă la Fontainebleau, la Luvru, la Chenonceaux, pretutindeni, era alcătuită dintr-un *H* străbătut de doi *C*: *C* de la Caterina. Dar acești doi *C* erau în formă de semilună, simbolul Dianei Vînătorese, și intersectîndu-se cu barele lui *H*, formau doi *D*: prima literă din numele Dianei. Aranjament subtil care plăcea de bună seamă regelui și iubitei sale, și desigur îi dispăcea reginei.

Unii istorici bine intenționați s-au întrebat dacă această dragoste ciudată, care l-a stăpînit pe rege pînă la moartea lui, când el avea patruzeci de ani iar ducesa trecuse de șaizeci, n-a fost decît un cult platonice închinat frumuseții. Ar fi singurul exemplu al unei pasiuni platonice care să fi costat statul atît de mult. Cronicarilor vremii nu le-a dat prin cap asemenea lucru, și este sigur că nu aceasta era părerea reginei. Splendidele imagini care ne-au rămas de la sculptorii și pictorii din vremea ei care au primit porunca sau îngăduința s-o reprezinte nu ne lasă nici ele impresia unei femei ipocrit-virtuoase. Se pare mai curînd că avem de a face cu o femeie cum se văd multe, mai curînd vanitoasă decît aprinsă, fără scrupule, însă adînc atașată convențiilor mediului și timpului său. Și, în dragoste, cu un temperament avar. Cu oricîtă patimă va fi iubit-o Henric, Diana se iubea pe sine și mai mult: o feroare care le excludea pe celelalte. Ca să-și păstreze intactă frumusețea aceea perfectă și-a impus o disciplină aspră: se obliga să facă zilnic o baie rece; distila cu măiestrie loțiuni și unguente; ar fi patroana ideală a cosmeticienelor moderne. Și-a îndeplinit

afară, analizează produsele vizionarului, lipsa de legătură sau de contact vizibil între părțile sau personajele visului și, în sfârșit, inevitabila, inerenta frumusețe. În al doilea rând, pentru a-i da formulei baudelairiene sensul cel mai concret, este un vis de piatră. Piatra, formidabil tăiată și așezată de mână de om, este aproape singura materie din *Închisori*. Nu mai apar, alături de ea, decât ici și colo lemnul unei grinzi, metalul unui cric sau al unui lanț. Spre deosebire de ce se petrece în *Priveliști* sau în *Antichități*, piatra, fierul și lemnul au încetat să fie substanțe elementare pentru a nu mai fi decât o parte constitutivă a edificiului, fără raport cu viața lucrurilor. Animalul și planta sunt eliminate din aceste interioare unde domnește, suverană, doar logica sau nebunia umană. Nici o urmă de mușchi nu pîngărește aceste ziduri goale. Elementele însele sunt absente sau sever subjugate: pămîntul nu apare nicăieri, acoperit de lespezi și de pardoseli indestructibile; aerul nu circulă; nici o adiere, în planșa a VIII-a în care figurează niște trofee, nu însuflețește pauza inertă a flamurilor: o imobilitate perfectă domnește peste aceste mari spații finite. În josul planșei a IX-a, o bornă-fîntînă în fața căreia se înclină o femeie (atît personajul cît și obiectul par să provină din *Priveliști romane*) este singurul semn, aproape imperceptibil, de prezență a apei în acest univers pietrificat. În schimb, focul este prezent în cîteva dintre planșe: un fum se înalță dintr-un cazan plasat în chip straniu pe extremitatea unei cornișe, la marginea vidului, te face să te gîndești la căldarea cu jărat a călăului sau la cătuia unui vrăjitor. De fapt, se pare că lui Piranesi i-a plăcut să opună verticalității pietrelor ușoara și informa înălțare a fumului. Ca și aerul, timpul rămîne neclintit; perpetuul clarobscur exclude noțiunea de oră, iar înfricoșătoarea soliditate a acelor edificii pe aceea

de uzură a veacurilor. Cînd Piranesi nu s-a putut abține să nu introducă în aceste ansambluri o grindă mîncată de vreme sau un nobil fragment de ruină antică, el le-a încastrat în niște zidării fără vîrstă. În sfârșit, vidul acesta este sonor: fiecare *Închisoare* este concepută ca o enormă ureche a lui Dionis. Așa cum, în *Antichitățile romane*, se aude răsunînd vag harfa eolină a ruinelor, foșnetul vîntului în măracinișuri și în buruieni, tot așa urechea alertă percepe aici o formidabilă tăcere în care cel mai mărunț pas, suspinul cel mai mic al straniilor și minusculelor personaje pierdute în galerii aeriene ar răsuna de la un capăt la altul al acestor vaste structuri de piatră. Și cum nu te afli nicăieri la adăpost de zgomot, tot așa nu ești niciunde ferit de priviri în donjoanele golite, găunoase, pe care scări și grilaje le leagă de alte donjoane, invizibile, iar acest sentiment de expunere totală, de insecuritate totală, contribuie poate mai mult decât tot restul la crearea certitudinii că aceste palate fantastice sunt închisori.

Marele protagonist al *Antichităților romane* este Timpul, eroul dramei *Închisorilor* e Spațiul. Decalajul, perspectivele în mod deliberat falsificate abundă și în albumele romane ale lui Piranesi; dar acolo rămîn un procedeu de gravor dornic să reproducă totalitatea unei clădiri sau a unui sit, diversele sale aspecte pe care ochiul nu le poate percepe simultan în realitate, însă pe care ulterior memoria și reflecția le cumulează înconștient. Aproape pretutindeni, în aceste priviri asupra interiorului bazilicilor romane, Piranesi pare să se plaseze, și să ne plaseze, la intrarea edificiului pe care îl desenează, ca și cînd tocmai am fi trecut împreună cu el pragul. Și, de fapt, el s-a dat înapoi cu cel puțin o sută de pași, suprimînd cu gîndul fațada, care astfel se înalță în spatele lui și în spatele nostru, ceea ce îi permite să includă în desen întregul interior

al bisericii, însă reduce figurile așezate în primul plan la dimensiunile unor trecători văzuți la o distanță mijlocie, în timp ce personajele plasate tocmai în fund devin niște simple puncte în acest univers de linii. Rețeta are drept rezultat de a mări nemăsurat proporția deja existentă între statura umană și monumentul înălțat de către om. Lungirea sau devierea perspectivelor în cazul străzilor și al piețelor produce același efect, înlăturând sau îndepărtând clădirile care jenau vederea, înălțând maiestuos *La Fontana dei Trevi* sau giganții de la *Monte Cavallo* într-un vid mai mare decât spațiile reale care îi înconjoară, dar care a influențat pe arhitecții și pe urbanistii viitorului. În *Închisori*, aceste jocuri cu spațiul devin echivalentul a ceea ce în opera unui romancier de geniu sunt libertățile pe care și le ia în tratarea timpului.

Amețeala care ne cuprinde în fața lumii iraționale a *Închisorilor* se naște nu din lipsa de măsuri (niciodată Piranesi n-a fost mai geometru), ci din mulțimea unor calcule pe care le știm exacte și care se aplică unor perspective pe care le știm false. Pentru ca aceste personaje situate într-o galerie din fundul sălii să aibă dimensiunile unor fire de paie, trebuie ca balconul, pe care îl prelungesc alte cornișe, și mai inaccesibile, să fie despărțit de noi prin ore întregi de mers, și acest lucru, care ajunge el singur să dovedească faptul că palatul acela sumbru nu este decât un vis, stârnește în noi o neliniște asemănătoare cu cea a unei omizi care s-ar strădui să măsoare cu mersul ei pereții unei catedrale. Adesea, începuturile unei bolți acoperă, în partea superioară a imaginii, treptele de sus ale unei scări, sugerând înălțimi și mai mari decât cele ale treptelor sau ale palierelor vizibile; indicarea unei alte scări, coborînd mai jos decât nivelul la care ne aflăm, ne avertizează că acest abis se cascadează și dincolo de marginea inferioară; sugestia se precizează și mai mult când vederea unui felinar atârnat aproape la nivelul

aceleiași margini confirmă ipoteza unor negre adîncimi nevăzute. Artistul izbutește să ne convingă că această sală imensă este de fapt ermetic închisă, chiar pe fața paralelipipedului pe care n-o s-o vedem nici odată, pentru că se înalță în spatele nostru. În rarele cazuri (planșele a II-a, a IV-a și a IX-a) în care o ieșire impracticabilă se deschide spre un exterior el însuși închis între ziduri, specia aceasta de iluzionism nu face decât să agraveze, în centrul imaginii, coșmarul spațiului închis. Imposibilitatea de a discerne un plan de ansamblu adaugă încă un element neliniștii pe care ne-o provoacă *Închisorile imaginare*: aproape niciodată nu avem impresia că ne aflăm pe axa edificiului, ci doar pe o rază vectoare a lui; preferința barocului pentru perspectivele diagonale ajunge aici să ne dea impresia că trăim într-un univers asimetric. Dar această lume carentă de centru este în același timp extensibilă la infinit. În spatele acestor încăperi cu gurile de aerisire prevăzute cu gratii, bănuim alte încăperi aidoma cu ele, deduse sau deductibile în toate direcțiile posibile. Pasarelele ușoare, punțile mobile care dublează aproape pretutindeni galeriile și scările de piatră, par să corespundă aceleiași tendințe de a lansa în spațiu toate curbele și toate paralelele posibile. Această lume închisă asupra ei înseși este, din punct de vedere matematic, infinită.

Contrar oricărei așteptări, jocul acesta neliniștitor cu spațiul se dovedește, cercetat mai atent, format din componente foarte concrete, pe care Piranesi le va mai introduce și în alte părți ale operei sale, sub aspecte în aparență mai reale, de fapt cu nimic mai puțin vizionare. Sălile subterane seamănă cu rezervoarele antice din *Canalul de scurgere al lacului Albano* sau cu *Cisterna Castelului Gandolfo*; trofee din partea de jos a nobilelor trepte din planșa a VIII-a amintesc de trofee lui Marius de pe rampa Capitoliului; bornele legate între ele cu lanțuri provin de la niște fațade și

niște curți de palate romane, unde au funcția banală de a bara accesul trăsurilor; scările care înțarcuiesc abisul cu balustrele și cu treptele lor sunt, însă la scara coșmarului, cele pe care urcau și coborau zilnic prinții și clericii Romei baroce; hemiciclul care se vede în planșa a IV-a printr-o arcă ornată cu basoreliefuri antice seamănă, însă așa cum seamănă între ele lucrurile din vis, cu colonada de la Sfântul Petru; sistemul complicat de bolți și de arcuri este cel de la Termele lui Caracalla sau Dioclețian, doar că mai îndrăzneț; inelele de bronz dintre dinții măștilor grotești nu au atît rostul de a-i reține pe acești firavi captivi, cît pe acela de a ține legate la chei galerele lui Cezar. Preocuparea pentru detaliul arheologic specific roman ajunge să se impună cu o insistență greoaie în cele trei planșe adăugate în 1761, în care vedem blocuri îngrămădite la marginea unei largi excavații, basoreliefuri populate cu sălbăticiuni monstruoase, busturi întrezărite într-o penumbră sepulcrală. Avem impresia că la delirul arhitectului au venit să se adauge rămășițele de coșmar ale anticarului.

Tot așa, mașinile fantastice cu care sunt înzestrate atît de redutabil *Închisorile* nu sunt altceva decît vechile mașinării de construcție, care au rămas în uz pînă în zilele noastre și pe care un inginer obișnuit cu vechiul utilaj le poate recunoaște și numi la prima vedere. Spînzurătoarea din a doua versiune a planșei a IX-a este echerul cu scripete care slujește din timpuri imemorabile la ridicarea greutăților; scările care evocă execuții prin spînzurare sunt cele ale zidarilor și apar, din cînd în cînd, în *Antichități*, sprijinite de zidurile Romei; cilindrul prevăzut cu lungi vîrfuri ascuțite este un troliu; capra de lemn pe care Piranesi a garnisit-o apoi în chip insidios cu cuie este cea a tăietorilor cu ferăstrăul; cutare alarmantă piramidă de bîrne este un cric a cărui epură a desenat-o artistul însuși în *Mod de ridicare a marilor blocuri de travertin*

și alte feluri de marmură care au servit la construirea mormîntului *Ceciliei Metella*; eșafodele acestea sunt niște schele. Asemănarea foarte reală între instrumentele de tortură și utilajul tehnic al unei epoci i-a permis lui Piranesi să sugereze în *Închisori* omniprezența călăului și în același timp să mențină la picioarele unor ziduri deja titanice imaginea unei construcții niciodată terminate și a provizoriului, istovitorul simbol al muncii silnice a arhitectului. Piranesi s-a hotărît încă de timpuriu să explice prezența acestor redutabile mașini prin întrebuițarea lor de către torționari; într-adevăr, încă din *Închisoarea întunecată*, publicată în 1743 în *Prima Parte de Architettura* și neinclusă mai târziu în ediția a doua a *Închisorilor*, se găsește mențiunea următoare: *Carcere oscura con antenna pel supplizio de' malfattori*. În fapt, niciunde în opera sa nu vedem un cadavru la capătul funiei acestor imense spînzurători, semănînd cu *Clopotarul* lui Félicien Rops care atîrnă de clopotul său. Chiar în cele mai negre din *Închisorile* ediției a doua, frînghia unui scripete și firul de plumb al unei pendule nu servesc decît la a marca și mai bine, cu o curbă și cu o dreaptă magistrale, abisul înțarcuit de ziduri. Același lucru se poate spune despre roțile gigantice care se află cam pretutindeni în fundul încăperilor de temniță, și pe care le regăsim pe alocuri în *Antichitățile romane* reduse la rolul modest de roți hidraulice sau de cabestane: nici o ființă omenească nu este zdrobită sub obezile lor enorme.

În realitate, și în ciuda faptului că mulți comentatori au pus accentul pe „supliciile extraordinare” cărora le-ar cădea pradă, în *Închisori*, numeroși condamnați, suntem, dimpotrivă, surprinși de relativa raritate și mai ales de insignifianța acestor imagini de tortură. Pe marginea enormului ochi-de-bou care umple în chip paradoxal partea de sus a planșei a IX-a, niște minuscule personaje biciuiesc un mic prizonier

legat de un stîlp; un vibrion, detașat dintr-o cruce a Sfîntului Andrei, cade ca un acrobat de la o înălțime amețitoare. Aceste siluete incerte joacă aici același rol pe care îl joacă în *Antichitățile romane* piperniciții arbuști bătuți de vînt. În centrul planșei a XIII-a, două figuri coborînd niște trepte sunt neîndoielnic niște captivi cu mîinile legate; într-una dintre planșele adăugate în 1761 (planșa a II-a), în fundul unei uriașe gropi semănînd cu ruina golită pe dinlăuntru a unui monument antic, doi pigmei tîrăsc de picioare un condamnat mai mare decît ei, care seamănă la rîndul lui cu o statuie prăbușită; niște gură-cască așezați pe marginea gropii îi ațîță pe călăi, dacă nu cumva gesticulația lor nu se adresează unui pietrar care, ceva mai jos, cizelează un bloc de piatră. Ici și colo, tot sondînd ungherele cele mai ascunse ale *Închisorilor*, ochiul discernе alți prizonieri și alți temniceri. Dar aceste mici imagini ocupă o suprafață doar cu puțin mai mare decît o luptă sau o agonie de insecte. O singură dată (planșa a X-a) Piranesi a reprezentat foarte deslușit un grup de supliciați: un ansamblu sculptural de patru sau cinci titani legați de niște stîlpi, frînți în două sau întinși pe marginea de sus a unui imens bolțar. Parcă am vedea un Isus sau un Prometeu dedublat în figuri identice, ca în anumite reprezentări ale viselor. Colosali, fără nici un raport cu mărunta omenire care hoinărește de-a lungul consolelor sau urcă niște scări, abia dacă ne emoționează ceva mai mult decît prizonierul de pe frontispiciu, frate al acelor *Ignudi*, *Uriași* goi ai lui Michelangelo și, chiar mai mult decît asta, cu tînele figuri înalte pînă la tavan ale lui Carracci, purtîndu-și lanțul la gît ca un nod de panglică.

Asemenea congenerilor lor din *Antichitățile romane*, mărunții locuitori ai *Închisorilor* surprind prin sprinteneala lor, care e în spiritul veacului lor al XVIII-lea. Oameni care se plimbă, prizonieri sau temniceri,

unele dintre aceste marionete-zvîrlugi țin în mînă o baghetă care este poate o suliță, dar care seamănă mai mult cu arcușul vreunei muzici acide sau cu bara de echilibru a unui funambul, și care este aici echivalentul nuiiei pe care, în *Antichități*, îi place lui Piranesi s-o pună în mîna văcarilor săi. O sugestie de tortură plutește în aerul *Închisorilor*, dar aproape tot atît de vagă cît, în *Priveliști*, sugestia de primejdie tîlhărească în siturile pustii din Campagna Romană. Adevărata oroare a *Închisorilor* rezidă mai puțin în cîteva misterioase scene de tortură cît în indiferența acestor furnici omenеști rătăcind prin spații imense și ale căror diferite grupuri nu par niciodată să comunice între ele, sau măcar să-și înregistreze unele altora prezența, și cu atît mai puțin să observe că într-un colț obscur un condamnat este supus la chinuri. Dar poate tră-sătura cea mai surprinzătoare a acestei neliniștitoare mulțimi de homunculi este imunitatea la senzația de amețală. Ușoare, la largul lor în atitudinile lor delirante, aceste musculițe nu par să bage de seamă că merg pe marginea unor abisuri.

Dar oare de ce a dat Piranesi *Închisorilor* imagine acest caracter totodată precar și sublim sau, ceea ce e același lucru, de ce a ales pentru aceste somptuoase fantasmе arhitecturale numele de *Închisori*? Influența ilustrației unui roman cavaleresc publicată cu aproape patruzeci de ani în urmă de un gravor obscur, ipoteza unui proiect de decor pentru o operă din care nu ne-a rămas nici măcar numele nu explică decît incomplet alegerea acestei teme și seria aceasta de optsprezece capodopere*.

* Optsprezece dacă adăugăm la cele șaisprezece planșe ale ediției din 1761 admirabila planșă a XIV-a din prima ediție, înlocuită cu planșa a XVI-a din ediția definitivă, și *Închisoare întunecată* din *Prima Parte de Architettura*, care aparține evident grupului *Închisorilor*.

Desigur, *Închisorile* ar putea să fie unul dintre primele și dintre cele mai misterioase simptome ale obsesiei încarcerării și supliciului care pune tot mai mult stăpânire pe spirite în cursul ultimelor decenii ale secolului al XVIII-lea. Ne duce gândul la Sade și la carcerile vilei florentine în care Mirsky își închide victimele. Dar nu pentru că, așa cum am văzut, Piranesi ar prevesti atât de semnificativ cât am putea crede maniile crude ale autorului *Justinei*, ci pentru că Sade și Piranesi din *Închisori* exprimă amândoi acest abuz care este, într-un fel, concluzia inevitabilă a voinței de putere latentă în baroc. Ne gândim la rechizitoriul lui Beccaria împotriva atrocităților din închisorile vremii, rechizitoriu care avea curînd să răscolească conștiințele și să contribuie la luarea cu asalt a bastiliilor Vechiului Regim. Ne gândim mai ales, cu sentimentul de contrast aproape grotesc între viziunea internă a poezilor și realitatea anecdotică a istoriei, la faptul că abia treizeci de ani despart fantasticele *Închisori* de închisorile deloc poetice ale Terorii, și că agreabilul Hubert Robert, prieten și emul al lui Piranesi, va avea ocazia să-l picteze, în sordidul inconfort burghez de la Conciergerie, pe Camille Desmoulins așteptînd moartea între un pat de chingi, o oală de noapte, o măsuță de scris și un portret în miniatură al Lucilei sale. Însă, în ciuda grupului prometeic al prizonierilor din planșa a X-a, în ciuda cîte unui gest de milă sau de spaimă pe care niște personaje minuscule par uneori să-l schițeze în umbră, nu este deloc sigur că Piranesi personal ar fi fost afectat de accesul de oroare și de revoltă prerevoluționar pe care *Închisorile* totuși îl prevestesc. În ultima planșă din a doua ediție, sumbrele inscripții incomplete: *Infamos... Ad terrorem increscen... Audacias... Impietati et malis artibus...* par să-l pună pe autor de partea vindictei publice, a ordinii romane, prezentîndu-i pe prizonierii din *Închisori* mai mult ca pe niște răufăcători decît ca pe niște martiri.

Respingînd în planul al doilea explicația prin sadism anticipat sau prin presentiment revoluționar, poate ar trebui să căutăm secretul *Închisorilor* într-un concept care a preocupat în mod deosebit imaginația italiană, și care a fost dintotdeauna rodnic în capodopere: Judecata de Apoi, Infernul (*Dies Irae*). În ciuda absenței totale a oricărei concepții religioase din principiul generator al *Închisorilor*, aceste hăuri negre și aceste inscripții lugubre sunt totuși singurul și grandiosul echivalent pe care arta barocă l-a dat prăpastiei cumplite pe care Dante spune că scria *Lasciate ogni speranza*. Élie Faure, în *Istoria Artei*, notase în treacăt că autorul *Închisorilor* rămînea în marea tradiție a Judecării de Apoi a lui Michelangelo, lucru adevărat fie și numai din punctul de vedere al perspectivelor în pantă și al organizării spațiului, și chiar și mai adevărat din punctul de vedere al perspectivelor interioare. Opera lui Michelangelo, impregnată de gândirea dantescă, pare să fi servit drept intermediar între *Închisorile* cu totul laice ale lui Piranesi și vechile concepții sacrale ale Dreptății Imanente. Este adevărat că, în *Închisori*, nici un Dumnezeu nu prescrie damnaților locul lor pe etajele abisului, dar chiar absența lui face mai tragică imaginea ambițiilor nemăsurate și a eternului eșec omenesc. Aceste spații de reclusiune din care sunt eliminate timpul și formele naturii vii, aceste camere închise care devin atât de repede camere de tortură, dar ale căror locuitori par, cei mai mulți, în chip primejdios și obtuz la largul lor, aceste prăpăstii fără fund și totuși fără scăpare nu sunt o închisoare oarecare: sunt Infernul nostru.

„Danemarca e o închisoare”, spune Hamlet. „Atunci o închisoare e și lumea”, îi răspunde platul Rosenkranz, cîștigînd de data aceasta un punct asupra cernitului prinț. E cazul să-i atribuim lui Piranesi o concepție similară, viziunea distinctă a unui univers

de prizonieri? În ce ne privește, înnegurați de încă două secole de aventură umană, recunoaștem prea bine această lume mărginită și totuși infinită în care mișună fantome minuscule și obsedante: recunoaștem creierul uman. Nu ne putem împiedica să nu ne gândim la teoriile noastre, la sistemele și construcțiile mentale magnifice și vane în cotloanele cărora se află întotdeauna, tănuit, un om torturat. Dacă aceste *Închisori* multă vreme relativ neglijate trezesc atîta interes la publicul modern, lucrul se datorează, desigur, cum spune Aldous Huxley, și faptului că această operă de contrapunct arhitectural prefigurează anumite concepții ale artei abstracte. Dar se datorează mai ales faptului că lumea aceasta inconsistentă și totuși sinistru de reală, claustrofobă și totodată megalomană, ne amintește lumea în care umanitatea modernă se închide pe zi ce trece tot mai mult și ale cărei mortale primejdii începem să le înțelegem. Oricare ar fi fost pentru autorul lor implicațiile aproape metafizice ale *Închisorilor* (sau, dimpotrivă, totala absență a oricărei implicații), există printre vorbele rostite de Piranesi și ajunse pînă la noi o frază, poate spusă mai mult în glumă, care arată că nu ignora latura demonică a geniului său: „Am nevoie de idei mari, și cred că, dacă mi s-ar cere planul unui nou univers, aș avea nebunia să-l înfăptuiesc.” O dată în viață, conștient sau nu, artistul s-a ținut de cuvînt și a mers pînă la capătul acestei îndrăzneli aproape arhimedice care constă în a trasa o serie de epure reprezentînd un univers construit prin puterea sau prin voința omului: au rezultat *Închisorile*.

Asemeni celor mai multe glorii artistice, cea a lui Piranesi a fost intermitentă și fragmentară, în sensul că a afectat succesiv diferitele părți ale operei sale. *Priveliștile* și *Antichitățile romane* au fost imediat ce-

lebre, mai ales în afara Italiei, unde, la început, s-au bucurat de un mai mic entuziasm. Putem afirma că ele au fixat, și pentru totdeauna, un anume aspect al Romei, într-un moment anume al istoriei sale. Ele au făcut chiar mai mult. Noi nu avem, pentru epocile anterioare celei a lui Piranesi, nici o documentare egală în abundență și mai ales în frumusețe cu a sa. În special, nu vom cunoaște niciodată înfățișarea fizică a Romei antice decît prin reci și ipotetice reconstrucții arheologice. Astfel că imaginea pe care a lăsat-o Piranesi despre ruinele romane din vremea sa s-a extins puțin cîte puțin retroactiv în imaginația umană. De aici faptul că, atunci cînd se întîmplă să numim cutare sau cutare edificiu al Romei, ne surprindem că nu ne raportăm la monument în starea lui inițială sau mai veche, ci așa cum l-a reprezentat Piranesi.

Începînd cu ultimii ani ai secolului al XVIII-lea, n-a existat probabil nicăieri în lume vreun elev arhitect care să nu fi fost influențat, direct sau indirect, de albumele lui Piranesi, și putem spune că, de la Copenhaga la Lisabona și de la Sankt-Petersburg la Londra, și chiar pînă în tînrul stat Massachusetts, edificiile și perspectivele urbane desenate în epoca aceea și în următorii cincizeci de ani n-ar fi ceea ce sunt dacă autorii lor n-ar fi răsfoit *Priveliștile romane*. Nu încapem îndoială că Piranesi a avut un rol în obsesia care l-a dus pînă la urmă pe Goethe în Italia, unde a găsit o a doua tinerețe. Și pe Keats, care și-a găsit acolo moartea. Roma lui Byron e piranesiană, și piranesiene sunt și cea a lui Chateaubriand, și cea, mai uitată, a doamnei de Staël; și de asemenea „orașul mormintelor” al lui Stendhal. Cel puțin pînă în 1870, și pînă la valul de speculații imobiliare care a urmat alegerii Romei drept capitală a noului regat al Italiei, înfățișarea orașului rămăsese piranesiană. Chiar și astăzi, ceea ce ne mîină irezistibil către acest oraș din ce în ce mai schimbat

este în mare măsură amintirea acelei Rome pe jumătate antică și pe jumătate barocă.

Răspîndind în marele public gustul ruinelor, care se mărginea pînă la finele secolului al XVIII-lea la cîțiva artiști și la cîțiva poeți, influența lui Piranesi a avut paradoxalul rezultat de a modifica însăși ruina. Înclinarea de a păstra și de a restaura, uneori abuziv, opere de artă antice este cu mult mai veche decît aceea de a păstra și de a restaura ruinele din care proveneau. Pînă în ziua în care s-a născut și s-a dezvoltat poezia arheologiei, printre ale cărei prime semne sunt albumele lui Piranesi, ruina, cu puține excepții, fusese considerată drept o mină de unde să se extragă capodopere, urmînd ca acestea să fie transportate în colecțiile papale sau princiare; sau, cum se plîngea chiar Piranesi, ca o carieră de marmură exploatată în vederea înălțării unor monumente noi, de către niște papi doritori să întoarcă spre gloria creștinismului (și spre propria lor glorie) ceea ce fusese măreția păgînă a Antichității. Ruina aceasta mutilată și tragică este cea pe care a gravat-o Piranesi, și însăși răspîndirea operei sale se numără printre factorii care, puțin cîte puțin, au schimbat atitudinea publicului și, pînă la urmă, chiar a autorităților, și care au dus la ruina de astăzi, ștersă de praf, retencuită, etichetată, obiect al solicitudinii statului și bogăție națională a turismului organizat.

Voga *Priveliștilor* și a *Antichităților romane* era întemeiată nu pe vreun merit estetic sau tehnic, pentru care puțini sunt judecătorii avizați, ci pe subiectele lor. Acestea răspundeau gusturilor amatorilor pentru care numele mari și siturile mari ale istoriei romane făceau parte din bagajul școlar. La generațiile următoare, aceste cunoștințe aveau să se reducă la foarte puțin lucru. Mai mult, interesul arheologic propriu-zis se îndrepta, în bună măsură, către monumentele

Greciei — pînă atunci inaccesibile, astăzi intrate în patrimoniul european —, apoi asupra Egiptului și a Orientului Mijlociu, de curînd explorate sau descifrate. Roma înceta să mai fie singura regină a lumii vechi, așa cum fusese pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. În sfîrșit, planșele acestea, din atîtea puncte de vedere admirabile, au avut de suferit de pe urma mării răspîndiri de care s-a bucurat arta gravurii în secolul al XIX-lea, astfel că s-au pierdut în mulțimea fără glorie a imaginilor de locuri sau de monumente celebre, imagini care, înrămate în mahon sau în palisandru, cu paspartuuri late, decorau sufrageriile de provincie. Încetul cu încetul, *Priveliștile* și *Antichitățile romane* ale lui Piranesi s-au strămutat, împreună cu restul, în cîte un ungher mai obscur al coridoarelor sau chiar în pod. Le regăsim acolo astăzi cu acea admirație în același timp nouă și pentru întîia oară motivată pe care o resimțim adesea în prezența unor opere ieșite din modă, apoi din uitarea care îi urmează modei.

Albumele decorative ale lui Piranesi, desenele care, trecînd peste stilul Ludovic al XV-lea, Ludovic al XVI-lea și cel al Directoratului, anticipau Stilul Empire, au găsit imediat un anumit ecou în Anglia, unde autorul devenise, în 1757, membru al Societății Anticarilor din Londra. Nu încapă îndoială că ele au contribuit, cam pretutindeni în Europa, la trecerea progresivă de la baroc la neoclasic. Însă, pe un plan mai general, pentru ca această obsesie aproape furibundă pentru arta antică să se impună imaginației decoratorilor și ebeniștilor, trebuia așteptat ca evenimentele să fi redeșteptat interesul pentru Roma consulară și pentru cea a Cezarilor, precum și pentru cele patruzeci de secole de istorie a Egiptului faraonic. Este în mod special interesant de notat că primul germene al stilului egiptizant, cu risipa sa de sfincși, de osiriși și

de mumii, se găsește, nu cum ne-am aștepta, în desenele de statui de pe Valea Nilului din *Descrierea Egiptului* a lui Jomard, începută sub Napoleon și încheiată sub Ludovic al XVIII-lea, ci în albumul lui Piranesi *Arte d'adornare i cammini*, din 1769, inspirat la rîndul său de modestele statui pseudoegiptene găsite la Vila lui Hadrian între 1740 și 1748, și care se află acum la Vatican.

Soarta *Închisorilor imaginare* a fost diferită de cea a restului operei lui Piranesi. Cum s-a văzut, au fost puțin gustate la vremea lor, atrăgînd atenția doar a cîtorva rari amatori. Însă, încă din 1763, *Închisorile* figurau în biblioteca lui Ludovic al XV-lea, și fișa de înregistrare a albumului îi lauda frumoasele efecte de lumină. Aproape total ignorate de marele public în cursul secolului al XIX-lea, edificiile acestea născute la semnul de baghetă magică al unui sumbru vrăjitor au încîntat cîțiva poeți: Théophile Gautier ar fi dorit să vadă *Hamlet* jucat într-un decor luat din *Închisori*, ceea ce dovedește că era totodată foarte întîrziat și foarte înaintat față de secolul său în ceea ce privește concepția despre decorurile teatrale. Se pare însă că acela care a suferit cea mai adîncă influență a lui Piranesi a fost Victor Hugo, în a cărui operă aluziile la marele gravor italian sunt destul de frecvente. Este evident că omul acesta, care n-a întrezărit Roma decît o dată în viață, și chiar și atunci cu ochi de copil, și-a reprezentat orașul Cezarilor așa cum îl putea vedea în *Antichitățile* și *Priveliștile romane*. După toate probabilitățile, *Oda la Arcul de Triumf*, în care sunt evocate ruinele unor orașe de demult și dărîmăturile Parisului viitor, n-ar fi ceea ce este dacă autorul ei n-ar fi răsfoit adesea acele mari imagini ale decrepitudinii romane. Iar de *Închisorile imaginare* Hugo poetul (și poate chiar și Hugo desenatorul) a fost de-a dreptul obsedat. „Înfricoșătoarele Babeluri pe care le

visa Piranesi“ au servit probabil drept fundal unor poeme; Hugo regăsea în ele înclinarea lui către supra-omenesc și către misterios. Vizionarul se întîlnea cu un alt vizionar.

Se pare totuși că influența *Închisorilor* asupra imaginației unor poeți sau artiști s-a exercitat cu cea mai mare putere în Anglia. Horace Walpole vedea în ele niște „scene haotice și incoerente în care rînjește Moartea“. Aprecierea este, în sine, mai mult melo-dramatică decît exactă, dar imaginile acestea negre par să reapară în romanul său *Castelul din Otranto*, publicat în 1764, deci la trei ani după ediția definitivă a *Închisorilor*, care are drept decor un donjon italian imaginar. Fantastul William Beckford se număra printre admiratorii lui Piranesi, și vastele încăperi subterane din *Vathek*, apărut în 1784, par să fi suferit și de influența sumbrelor *Închisori*. Lucru ciudat, Walpole și Beckford, acești doi maeștri ai romanului negru, au fost în același timp niște constructori pasionați, iar capricioasele structuri rococo-gotice ale unuia și gotico-maurești ale celuilalt, fără să meargă pe linia mării maniere baroce a lui Piranesi, vădesc totuși aceeași obsesie a unei arhitecturi subiective. Dar cel mai frumos text englez privitor la Piranesi nu provine de la vreunul dintre acești bogați amatori; el provine din *Confesiunile unui opioman* de De Quincey, sau mai exact din amintiri ale lui Coleridge notate de De Quincey. Să-l recitim:

Într-o zi, pe cînd priveam *Antichitățile romane* ale lui Piranesi împreună cu Coleridge, acesta mi-a descris o serie de gravuri ale acestui artist, *Visele*, care înfățișau viziunile lui în timpul unui delir provocat de febră. Unele dintre aceste gravuri (le descriu numai din amintirea a ceea ce mi-a spus Coleridge) reprezintă niște mari încăperi gotice; mașini și mecanisme formidabile, roți, cabluri, catapulte etc. stau mărturie a unei mari puteri puse la lucru sau a unei

mari rezistențe învinse. Se vede acolo o scară în susul unui zid, pe care Piranesi urcă dibuind treptele. Ceva mai sus, scara se termină brusc, fără balustradă, nelăsând altă ieșire decât o cădere în abis. Orice soartă i-am presupune din acest punct lui Piranesi, suntem obligați să presupunem că, într-un fel ori altul, ostenelile sale vor lua acolo sfârșit. Dar ridică ochii și veți vedea o a doua scară, așezată și mai sus, pe care se găsește din nou Piranesi, de data aceasta stînd chiar pe marginea extremă a prăpastiei. Și, dacă priviți și mai sus, veți vedea un șir de trepte și mai vertiginoase, iar pe acestea din nou pe delirantul Piranesi continuîndu-și cu îndîrjire urcușul. Si așa mai departe, pînă cînd scările acelea infinite și acel disperat Piranesi se pierd împreună în tenebrele regiunilor superioare. Arhitectura viselor mele creștea și se multiplica la infinit cu aceeași capacitate de proliferare nelimitată...

Ceea ce frapează din capul locului la această pagină admirabilă este, întîi, absoluta ei fidelitate în ce privește spiritul operei lui Piranesi și, apoi, extraordinara ei infidelitate în ceea ce privește litera. Întîi titlul, care e greșit, *Închisorile* nu s-au numit niciodată *Vise*, și este interesant să-i vedem pe cei doi poeți lăsînd să cadă de pe frontonul acestor palate prodigioase numele lor de *Închisori*. După aceea, imaginea unor săli gotice, introdusă de acești doi mari romantici într-o lume arhitecturală specific romană. Dar, mai ales, am căuta zadarnic în cele optsprezece planșe care constituie seria integrală a *Închisorilor* scările delirante care își continuă suișul lor întrerupt ici și colo de absența unor trepte și pe care un același personaj, care ar fi Piranesi, ar reapărea, de fiecare dată puțin mai sus, pe alte trepte, noi, despărțite de cele de dinainte prin cîte un abis. Această reprezentare, atît de caracteristică pentru un anume tip de vis obsesional, provine fie de la Coleridge, care i-a transmis-o lui De Quincey, fie chiar de la De Quincey care, fără să fi văzut cu ochii lui albumul *Închisorilor*, a inserat-o ulterior în de-

scrierea făcută de Coleridge. Unul sau altul dintre ei a fost în chip scuzabil indus în eroare de însăși natura acestor stranii imagini. Într-adevăr, *Închisorile* par să facă parte din acel tip de opere aproape hipnotice în care, dacă le privești din nou peste cîteva clipe, personajele par că s-au mișcat, că au apărut altele noi și că unele au dispărut, că, nu se știe cum, locurile însele s-au schimbat. *Închisorile imaginare* ale lui Piranesi au suscitastfel, în autorul lui *Christabel* sau în cel care a scris *Suspiria de Profundis*, imaginea unor trepte simbolice și a unui Piranesi simbolic, mai adevărate decât adevărul, embleme ale propriei lor ascensiuni sau ale propriului vertigiu. Și astfel, printre oameni, din vise prind ființă alte vise.

Istoria planșelor lui Piranesi ar cere o tratare specială. Aduse la Paris de Francesco Piranesi în vremea Revoluției, ele au intrat în posesia editorului Firmin Didot care, puțin mai tîrziu, le-a revîndut Academiei Sfîntului Luca din Roma, unde se află și acum. Piranesi își făcea socoteală că poate trage din fiecare placă de aramă un total de trei mii de exemplare, cifră cu mult superioară celei a majorității gravurilor de atunci, ale căror planșe se deteriorau uneori după numai o sută de imprimări. Această uimitoare rezistență a arăturilor, care a permis abundenta răspîndire a operei lui Piranesi, se datora simplității admirabile a procedeele sale de gravor. Lucra cît îi sta în putință în trăsături paralele și era zgîrcit cu hașurile transversale, care tind să formeze pe planșă o mică eroziune în care cerneala se adună în chip nedorit în timpul cerneluirilor. În ciuda acestei perfecțiuni tehnice, originalele lui Piranesi, prea mult folosite, au ajuns să se uzeze și astăzi nu mai sunt utilizabile. Chiar în timpul vieții a întărit unele hașuri care tindeau să se tocească. Ceea ce face ca impri-

măritele cele mai recente să fie și cele mai întunecate. Este un amănunt care nu trebuie uitat când căutăm motivele psihologice ale faptului că planșele imprimării din 1761 a *Închisorilor* sunt mai întunecate, deși este probabil că *Închisorile* au reclamat mai puține asemenea retușări decât alte opere, mai frecvent reproduse, ale lui Piranesi. Oricum ar sta lucrurile, mi s-a părut util să închei acest studiu prin aceste câteva amănunte tehnice, care dovedesc încă o dată ce modeste griji de perfecțiune artizanală au contribuit la capodoperele, adesea atât de tulburătoare, ale acestui mare artist.

Mount Desert Island, 1959-1961

SELMA LAGERLÖF,
POVESTITOARE EPICĂ

Există puțini romancieri de geniu, iar romancierile de geniu sunt, nu încapă îndoială, și mai rare. Poetele mari, puțin numeroase și ele, sunt totuși în număr destul de mare ca să poți alcătui cu ele un mănunchi. Însă un mare roman presupune o privire liberă asupra vieții pe care uzanțele sociale de pînă acum n-au îngăduit-o femeilor; el mai presupune, în cazurile cele mai bune, un prisos de putere creatoare pe care femeile par să-l fi avut arareori, sau măcar să-l fi putut manifesta ca atare, și care pînă acum nu s-a manifestat din plin decât ca maternitate fiziologică. Această stare de lucruri are o singură admirabilă excepție: Murasaki Shikibu, care este fără nici o îndoială dintre cele mai mari romanciere ale lumii, a trăit în Japonia veacului al XI-lea. În ciuda celor două sau trei nume intermediare care ar putea fi citate, dar care, gîndindu-ne mai bine, cad de la sine*, celelalte mari romanciere se situează toate în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Lista, pe care fiecare dintre noi poate s-o refacă după gustul său, nu e mai lungă decât vreo zece nume, dintre care unele, cum este cel al lui George Sand, sunt incluse mai mult pentru personalitatea femeii decât pentru geniul scriitoarei.

* Marie de France este o povestitoare delicioasă, iar doamna de La Fayette transpune în arta nuvelei ceva din discreția și din intensitatea lui Racine. Dar nici una, nici alta nu sunt romanciere propriu-zise.

Este frapant faptul că majoritatea o formează anglo-saxonele și, după acestea, scandinavele. Printre aceste femei înzestrate cu un mare talent sau cu geniu, nici una, după părerea mea, nu poate fi așezată pe o treaptă mai înaltă decât Selma Lagerlöf. În orice caz, ea este singura care se înalță statornic la nivelul epopeii și al mitului.

O viață în aparență oarecare: o copilărie fericită la vechiul domeniu de la Märbacka, unde s-a născut la 20 noiembrie 1858, dintr-o familie de proprietari de pământ, de funcționari și de pastori. Boala cea „bună”, o coxalgie congenitală, care se declară pe la trei ani și o transformă pe fetița aceasta într-un copil sedentar, cufundat în cărți, atent la ce povești spuneau bătrânii din preajmă. O adolescență melancolică și o tinerețe la fel: primul bal, unde nimeni n-o invită la dans pe fata care șchiopăta. Un tată deloc practic, cu idei himerice, care, către sfârșit, își îngrijea sănătatea cu rachiu. Certitudinea că avea să piardă curînd domeniul pe care crescuse și care îi era drag. Selma luptînd din răspuțeri și cîștigînd permisiunea de a-și da examenele la școala normală în vederea carierei de învățătoare de stat, care să-i asigure, oricît de modest, subzistența. Firește, proiectul a fost întîmpinat cu rezerve de rudele ei; la vremea aceea, exercitarea unei profesii liberale de către o femeie era o noutate. Cîțiva ani cenușii petrecuți la Landskrona, lîngă Malmö, ca învățătoare. Märbacka vîndut la licitație, așa cum aveau să fie, în romanele ei, ferma familiei Ingmarsson și cea a tatălui Mariannei Sinclair. După lungi strădanii de a găsi un ton și un stil personal, publicarea, la treizeci și trei de ani, a *Legendei lui Gösta Berling*. Celebritatea, aproape imediat, și curînd gloria, aducînd cu ea posibilitatea de a se dedica exclusiv muncii literare. În 1909, premiul Nobel, care îi permite Selmei să răscumpere Märbacka.

În rest, cîteva mari călătorii, întreprinse cu curaj de această semiinfirmă. O lungă și ardentă prietenie cu o tînră văduvă aparținînd societății evreiești din Göteborg, o persoană foarte frumoasă, maladivă, rănită de viață, care scrie și ea, nu fără talent. „Tovarășa de drum”, cum spunea, criptic, Selma, care, cînd Sophie va muri, cu vreo douăzeci de ani înaintea ei, va mărturisi cu melancolie: „Eram sigură de afecțiunea ei; m-a făcut să sufăr și adesea am făcut-o și eu să sufere.” Pe de altă parte, caldă fidelitate față de familie, îndeosebi față de mama ei și față de mătușa Lovisa, cu atîta căldură evocată în *Märbacka*. O participare, de altfel moderată, la mișcarea feministă a epocii, mișcare încă recentă în Suedia (tînră Selma este contemporană cu prima femeie medic din țara ei și cu prima femeie care obținuse un doctorat în litere). Mari necazuri de proprietară de pământ, pricinuite de repunerea pe linia de plutire a domeniului Märbacka; participarea la mișcarea pacifistă începînd cu 1914; mari donații făcute comunității ei țărănești și scriitorilor săraci; o generozitate nemăsurată în timpul celor două războaie mondiale, nu doar bănească, ci și prin articole, conferințe, lecturi publice, în folosul persoanelor strămutate sau înfometate, apoi al populațiilor germane sau rusești care sufereau de pe urma blocadei sau a inflației și, în sfârșit, în favoarea Finlandei în cursul „războiului de iarnă”. Se pare că imposibilitatea de a ajuta personal această țară pe care o iubea a grăbit sfârșitul Selmei, îmbătrînită și istovită. A murit în urma unui atac de paralizie la Märbacka, la 16 martie 1940.

O viață este ceea ce faci din ea: aceste informații, pe care le găsesc în foarte bogata biografie a Selmei Lagerlöf scrisă de Elin Wagner*, ne spun totodată totul și nimic. Alte surse adaugă cîteva lumini: aflăm

* *Selma Lagerlöf*, Paris, Stock, 1950.

că femeia aceasta, al cărei geniu pare a fi ieșit în întregime din tradiția populară, citea mult, și în mai multe limbi, și că și-a luat foarte în serios funcțiile sale de membră a Academiei suedeze și a juriului Nobel. Tinerețea i-a fost mult influențată de Carlyle: se pare că, rezultat al unei curioase osmoze, tonul și stilul din *Gösta Berling* îi datorează mult austerului profet scoțian. Mai târziu, l-a citit pe Swedenborg și a găsit în el o confirmare a înzestrării ei de vizionară, care o pune pe plan de egalitate cu alte lumi*. Exercițiile de yoga au ajutat-o să-și amelioreze starea fizică și desigur și să o întărească în surprinzătoarea ei seninătate, păstrată în ciuda evenimentelor mondiale care au răscolit, în anii lor târzii, pe cei din generația sa. N-a mers prea departe pe acest drum, dar este vorba de o metodă care, abordată cu toată seriozitatea, te schimbă și te îmbogățește pentru totdeauna. Totuși exotismul acesta surprinde din partea mării povestitoare vărmlandeze: ne gândim la figurile minuscule și misterioase șezând în poza clasică a contemplației, cu picioarele și cu brațele încrucișate, care ornamează anumite bronzuri vikinge, imperceptibile puncte de contact între Nordul extrem și un Orient mai apropiat decât am fi crezut. O femeie sculptor din Suedia zilelor noastre, Tyra Lundgren, într-un basorelief consacrat femeilor suedeze celebre, a așezat-o pe Selma Lagerlöf în centru, sub arborele lui Boddhi, înconjurată de strălucita ceată care cuprinde pe sfânta Brigitte, pe

* Din experiențele parapsihologice, mai mult sau mai puțin convingătoare, consemnate de Selma Lagerlöf, nu relatez decât, pentru frumusețea lui, acest transfer de gândire: în târziul nopții, scriitoarea termina un roman la căpătîiul mamei sale bolnave; Selma era prea obosită și prea absentă ca să-i poată vorbi mamei sale despre carte; aceasta se încheia cu improvizația pasionată a vechiului cavaler din Ekeby, violonistul Lilliecrona. Dimineața, bătrîna doamnă a povestit că auzise, în somnul ei, o minunată arie cîntată la vioară.

Christina de Suedia, pe Frederika Brenner și pe Ellen Key. Înțelepciunea Selmei, omenia ei, felul ei ușor de a se mișca în vizibil și în invizibil merită acest loc de onoare.

S-a vorbit, destul de confuz, despre romanul-fluviu: avem la ea un fel de epopee-fluviu, izvorîta din înseși izvoarele mitului. Ea prinde ființă printre torentele și cascadele care alimentează năvalnic fărâșiile de la Ekeby, în *Legenda lui Gösta Berling*, cu clocotul lor de zăpadă topită, spumele lor de superstiții, frunzele moarte, sfărîmăturile veacului trecut amestecate cu bucuria zănată a tinereții. Această primă scriere este poate cea mai spontană a mării scriitoare, un imens imn cîntat vieții și totodată un inocent cîntec de răzvrătire. Fluviul trece apoi prin defileuri mai severe: în *Ierusalim în Dalecarlia*, el reflectă munții întunecoși și verzi, pădurile bătute de vijelii, cîmpurile sfințite din vremuri străvechi de trudă omenească, de pe care Ingmar Ingmarsson și bătrînul Matts nu vor cu nici un chip să plece, nici măcar ca să se ducă în Țara Sfîntă. Apoi fluviul cu apele umflate duce cu el trunchiul de copac care îl izbește în inimă pe marele Ingmar acum bătrîn, pe cînd încerca să salveze niște copii luați de ape. În *Ierusalim în Galileea*, fluviul trece, nevăzut, pe sub ariditatea deșertului. Iar în *Nils Holgersson*, el udă cu apele lui întreaga Suedie, din Laponia pînă la Sund, oglindind zborul triumfiular al gîștelor sălbatice însoțite de ștregarul Nils, care, colindînd atîtea ținuturi și văzînd atîta trudă și atîta suferință omenească, luînd parte la viața hăituită a făpturilor de tot felul, va dobîndi destulă inimă și destulă minte ca să-și ajute părinții bătrîni în gospodăria lor săracă. Lărgindu-se la dimensiunile unui estuar, amestecat cu apele oceanului, fluviul dă ocol vastului arhipelag de insule mai mari și mai mici,

unele zîmbitoare, altele sumbre, care sunt povestirile și nuvelele Selmei Lagerlöf, *Legăturile nevăzute*, *Lumea spiridușilor*, *Fiica Marii Mlaștini* și altele. Într-o povestire în care este evocată aspra Suedie a secolului al XVI-lea: *Florinii Meșterului Arne*, fluviul încheștează cu apele sale înghețate insula pe care se ascund ucigașii bătrînului preot. În *Nelegiuitul* și în *Charlotte Löwenskold*, opere greoaie, chinuite, contestabile, scrise către sfîrșitul vieții, se murdărește cu scursorile răutății omenеști și ale egoismului zănat, cară în vîltoarea lui leșurile din bătălia Iutlandei. În sfîrșit, mîngîie cu valuri mici și potolite peisajele în care o bătrîna doamnă își retrăiește, cu emoție, copilăria.

Și personajele au anvergură epică. Bețiv, jucător, desfrînat, pastorul răspopit Gösta arde ca o văpaie, răspîndind în preajma lui bucuria și nebunia de a trăi și tot el este cel care a dat pentru rachiu sacii de grîu pe care i-i încredințase mica nevoiașă, superstițiosul ingrat care lasă ca binefăcătoarea lui să fie izgonită din Ekeby, socotind-o o vrăjitoare, pentru ca mai tîrziu s-o re- așeze acolo și s-o vegheze pe patul de moarte. Romanticul disperat care visează să se ducă și să moară în pacea pădurilor finlandeze, seducător al tuturor frumoaselor și amant statornic al nici uneia. Pînă în ziua cînd va lua de nevastă o femeie părăsită care are nevoie de ajutorul lui și își va sfîrși zilele, faustian, ca un om folositor celorlalți. Alături de el, Comandanta de la Ekeby, cu pipa și înjurătura în gură, cînd, în satin și în perle, primindu-și invitații de Crăciun, cînd pilotîndu-și plutele cu minereu peste primejdiosul lac, este una dintre cele mai robuste figuri feminine pe care le-a produs romanul secolului al XIX-lea. Nu-ți rămîne decît să alegi între scene de neuitat: cea în care îi mărturisește tînarului păcătos care voia să moară că viața ei a fost la fel de aspră și de grea ca a unui vagabond,

și că, dacă s-ar da bătută, ar avea tot atîtea motive cît și el să se sinucidă; scena în care o primește la masă pe mama ei, venită să-i reproșeze relele purtări, și cînd cele două femei, insultîndu-se, continuă, placide, să mănînce, în timp ce comesenii, împietriți, nu mai cutează nici să vorbească, nici să se atingă de mîncare; scena, în sfîrșit, în care, decăzută la rîndul ei, sosește pe jos la domeniul acestei mame aproape centenare și o găsește la lăptărie, dînd porunci slujitoarelor; bătrîna, fără un cuvînt, îi întinde fiicei risipitoare polonicul de smîntînit laptele, pe care pînă atunci nu l-a încredințat nimănui, redîndu-i astfel locul în casa părintească.

Cu *Ierusalim în Dalecarlia* și *Ierusalim în Galileea*, ritmul se adaptează la pasul lent al țăranilor. Aceste personaje se mișcă cu băgare de seamă, cu mare grijă să nu clinească nimic, nici din obiceiurile îndătinate, nici din tainicul acord dintre om și spiritele naturii, pînă în ceasul în care o criză de fanatism îi aruncă pe unii dintre ei pe drumurile către Țara Sfîntă. Scrierea începe cu paginile faimoase în care Ingmar Ingmarsson, mergînd în spatele plugului, își închipuie că cere sfat tatălui și străbunilor săi, adunați într-o gospodărie din cer: să se ducă sau nu s-o întîmpine la ieșirea din închisoare pe logodnica lui, osîndită la trei ani de temniță pentru infanticid? Ingmar își dă bine seama că ar fi fost penibil pentru Brita să celebreze botezul înaintea nunții, însă cei bătrîni știu că obiceiul de a anticipa nunta există la țară dintotdeauna și pretutindeni. „Greu trebuie să-ți fie să ai de a face cu o femeie rea”, îi spune tatăl său. „Nu, tată, Brita nu e rea; este doar mîndră.” Cum să te însori, de fapt, cînd astă-primăvară, îngropăciunea bătrînului a costat o groază de parale, cînd nu ți-a mai rămas cu ce să tencuiești și să zugrăvești din nou casa și să dai ospățul de nuntă? Dar Ingmar, vâzînd cum trece pe drum un zugrav, cu ulcelele sale de

vopsea și cu pensulele sale, își închipuie că a primit sfatul pe care îl aștepta de la strămoșii săi: de-a lungul unui lung drum, al cărui fiecare popas este o etapă de calvar pentru mîndria lui, se duce să-și ia logodnica, îndărătnică la gîndul că va fi acoperită de disprețul consătenilor ei. E duminică: Ingmar are curajul să intre cu ea în biserică, văzînd-o cuprinsă de o bruscă dorință de a asculta slujba; celelalte femei părăsesc banca pe care se așezase Brita, aproape de intrare. Curînd însă disprețul se va schimba în respect: țărani vor recunoaște în acest om care a fost în stare să meargă pînă la capătul încercării lui pe vrednicul urmaș al bătrînilor de la Ingmarsgard*.

Cînd ne întrebăm de unde își trag forța bărbații și femeile Selmei Lagerlöf, ne gîndim înainte de toate la puternicele rezerve ale austerității protestante, în spiritul căreia autoarea însăși a fost crescută. În parte corect, răspunsul acesta este totuși prea simplu. Personajele acestea atît de apropiate de lumea naturală par motivate mai ales printr-o strictă aderență la ordinea lucrurilor; bunele lor hotărîri cresc ca arborii sau curg ca apa izvoarelor. Trebuie de asemenea să luăm în considerare o îndelungată moștenire omească, o tradiție care cuprinde nu numai calda pietate populară de dinainte de Reformă (luteranismul suedez n-a rupt niciodată cu totul legătura cu riturile și legendele creștinătății medievale), ci și zestrea bogatelor și obscurilor „timpuri păgîne”. Sub rigiditatea protestantă, virtutea acestor personaje (în sensul vechi al cuvîntului, acela de „virtute”) ține mai puțin de urmarea cutărui precept sau de credința în cutare

* Selma Lagerlöf i-a spus biografei sale Hanna Astrup Larsen (*Selma Lagerlöf*, New York, 1936) că uneori apare ca personaj al cărților sale, dar cel mai adesea ca bărbat: „Îndeosebi Ingmar Ingmarsson, plugarul acesta greoi și tenace.” Dar putem presupune aici un zîmbet ușor.

dogmă, cît de puterile care vin din adîncul omului și al stirpei. Ingmar Ingmarsson nu este povăuit de către străbunii săi doar metaforic și în cursul unui vis treaz. Suntem atît de deprinși să disprețuim bunele sentimente, socotite de mulți dintre noi drept un simplu înveliș artificial, și totodată să nu vedem în măreție decît pompă teatrală, încît ne este greu să acceptăm, la prima vedere, virtutea aceea înscrisă în ființa omenească așa cum fibra lemnului său este totuna cu stejarul.

Criticul danez Georg Brandes, cel care a „lansat-o” pe Selma Lagerlöf, a observat imediat în *Gösta Berling* „puritatea rece” a scenelor de dragoste. Poate se înșela: răceala aceasta arde. Punctul său de vedere este măcar semnul că naturalismul anilor 1880—1890 putea să se înșele, nu mai puțin decît panerotismul din zilele noastre, asupra a ceea ce constituie fondul pasional și erotic al unei opere. E adevărat că personajele din *Gösta Berling* nu fac dragoste, sau cel puțin nu fac dragoste sub ochii noștri, iar amorurile adultere ale Comandantei au loc înainte de primul capitol. Dar, ca în orice mare artă severă, dragostea trupească se exprimă nu prin amănunte fiziologice, ci în chip simbolic. Extazul de dragoste este evocat nu atît de sărutările pe care i le dă Gösta micuței contese Donna, cît de cîntecele sălbătice, de viteza saniei, de frigul și de focurile nopții. În povestirea *Legături nevăzute*, care ni-l arată pe un țaran răpind o zîină adormită în pădure, orgia fluturilor zburînd printre flori prefigurează emoțiile tînărului la vederea acelei fete goale și frumoase: ne duce gîndul la „tînăra uriașă” a lui Baudelaire, dar cu o inocență de început de lume în plus. Selma este moștenitoarea mării tradiții epice, în care raporturile sexuale sunt subînțelese sau descrise în termeni caști, oricare ar fi fost, de altfel, realitățile de bună seamă fruste din societatea vremii. Elena cea frumoasă este înfățișată de Homer drept cinstita

soție a lui Paris; imensa voluptate conjugală a lui Zeus și a Herei este semnificată prin înflorirea florilor de pe pământul care le slujește drept pat. La Selma Lagerlöf, căsătoria, cu bucuriile și suferințele ei, este așezată în centru; riturile ei senzuale rămân secrete, însă sub fustele ample și sub pieptarele țărănești pe care le poartă Brita, Barbro sau Anna Svärd, sub toaletele bogate de doamnă din provincie ale Charlottei Löwenskold, nu ne îndoim că se aflau trupuri foarte vii.

Simbolul apare din nou când sunt zugrăvite tinerile amoruri ale lui Gabriel și Gertrudei, în amândouă *Ierusalim*-urile: el devine apa curată a izvorului de sub pământ pe care, dacă n-o bea, Gertrude moare, și pe care Gabriel i-o va aduce cu riscul vieții. În alte cazuri, lungile bucurii ale logodnei sunt prezentate alegoric sub forma schelăriei casei pe care o înalță voios logodnicul, a cearșafurilor, ștergarelor și fețelor de masă pe care le țese logodnica. Reprobat, cum este în orice societate tradițională, adulterul se înnobilează printr-o aristocratică dezinvoltură. În cazul Comandantei, printr-un curaj sfîșietor. În cazul fermierei Ebba, la început îngrozită de ideea scandalului, dar hotărîndu-se pînă la urmă să împodobească cu flori, în văzul tuturor, crucea de lemn a băiatului ei. Se afla însingurată într-un colț al cimitirului, după ce bărbatul ei i-a refuzat copilului dreptul de a se odihni în mormîntul familiei*. În sfîrșit, fata ajunsă rău nu cade atît de jos în această societate rurală pe cît ar fi decăzut, în aceeași epocă, în societatea burgheză. Cum am văzut, Brita se reabilitează în ciuda crimei sale; fiica Marii Mlaștini, care preferă să renunțe la a-l urmări în justiție pe seducătorul ei decît să-l vadă jurînd strîmb, își recîștigă locul în stima obștească și are parte de o frumoasă căsătorie țărănească.

* „Epitaful” în *Legăturile nevăzute*.

La noi, opoziția păgîn—creștin se situează la un nivel aproape rudimentar: se consideră că elementul păgîn reprezintă libertatea sexuală, în bună măsură imaginară, a Antichității, în timp ce elementul creștin evocă prea adesea o religiozitate de pură rutină, strîns legată de conveniențele și de decențele sociale, dar din cuprinsul căreia marile virtuți specific creștine, caritatea, smerenia, sărăcia și dragostea de Dumnezeu sunt absente. În acest Nord scandinav, încă atît de aproape de era sa păgînă, contrastul se instituie altfel. Elementele păgîne sunt percepute ca *elementare*, în sensul literal al cuvîntului, prezențe înfricoșătoare sau benefice, ireductibile la ordinea umană, care ne înconjoară din toate părțile și cu care putem cădea la înțelegere cîtă vreme n-am pierdut facultatea de a vedea dincolo de vizibil. Astfel, preafrumoasa Maja Lisa îl întîlnește pe „Neck”, frumosul cal alb fermecat, geniu imemorial al Apelor, care o privește cu ochi plini de o dragoste omenească*. „Tomt”—ul veghează la buna îngrijire a domeniului și îi elimină de acolo pe stăpînii răi; el este, întocmai ca vechii slujitori, conștiința casei**. Duhurile pădurii îl previn pe cărbunarul Stark cînd grămada lui de lemne ia foc, dispar însă pentru totdeauna după ce niște fanatici taie tufa de trandafir din pragul său, unde venea să se adăpostească „neamul celor mici”***. Pescarul pe care îl copleșiseră cu daruri știmate lacului avea să se înece atunci cînd pastorul, pentru a-l descînta, îi va da să bea din potirul cuminecăturii cîteva picături din apa lacului de care, potrivit unei opreliști magice, nu avea voie să se atingă****. În viguroasa nuvelă intitulată *Izgoniții*, unul dintre cei doi criminali siliți să trăiască

* *Märbacka*.

** „Tomtul de la Toreby”, în *Lumea spiridușilor*.

*** *Ierusalim în Dalecarlia și Ierusalim în Galileea*.

**** „Golful lacului”, în *Lumea spiridușilor*.

în pădure este un bogat țaran creștin, dar prigonit de lege pentru că omorîse un călugăr, iar celălalt, un păgîn, fiul unor tîlhari de mare, n-a cunoscut niciodată viața ocrotită și obiceiurile în bună măsură statornice ale vreunui sat. Țăranul, la care adolescentul pe jumătate sălbatic se închină ca la un zeu, îl învață puțin cîte puțin preceptele religiei în care mai crede încă, deși i-a încălcat poruncile. În mod paradoxal, acest progres moral duce la trădare: tînărul îl denunță și îl omoară pe prietenul său, crezînd că, dacă îl obligă să-și îndure pedeapsa, îi mîntuie sufletul*. Credința creștină și modurile eroice ale vieții primitive se nimicesc unele pe altele.

Dacă e să judecăm după unele fragmente din operele ei de tinerețe, Selma din acei ani vedea în creștinism o credință prea înaltă și prea îngustă pentru a cuprinde întreaga realitate, iar în cruce un simbol care nu-i mîntuie neapărat pe toți oamenii. Chiar și spre sfîrșitul vieții, spunea că nu crede în Mîntuire. Pe de altă parte, pe marginea unei cărți pe care o citea pe atunci se găsește o invocatie către Isus. Aceste stări ale gîndirii sale personale sunt mai puțin importante decît accentul profund creștin al cîtorva mari povestiri pline de fervoarea, pe care am putea-o numi existențială, a Evului Mediu. Fetița care se indignase de faptul că un pastor intolerant a aruncat în apă icoanele de sfinți, pictate cu stîngăcie, din biserica lui sătească, reacționează în fața acestui puritanism obtuz ca și în fața pietiștilor care taie tufa de trandafir a zînelor: ea, fetița, este gata să bea cu nesaț din apa oricărui izvor. Povestea regelui Olaf Trygvasson omorît de o sălbatică regină vikingă ale cărei avansuri le refuzase conține una dintre cele mai mișcătoare viziuni ale Sfintei Fecioare din întreaga literatură: Olaf are un vis pre-

* În *Legăturile nevăzute*.

monitoriu în care se vede învins în timpul unei bătălii navale, întins, însîngerat, pe fundul mării: blînda Maică a Domnului vine spre el prin apele verzi-albastre care alcătuiesc în jurul ei coloane și bolți de catedrală, îl ridică, îl sprijină și merge încet cu el, urcînd din albastrul mării către albastrul cerului*. Și mai mișcătoare este povestea regelui Olaf Haraldson, păcălit de un monarh care i-a trimis drept soție nu pe fiica sa legitimă, ci pe bastarda unei slave. Puternică i-a fost ispita de a o ucide, dar Olaf o cruță pe complicea imposturii; se simte îndeajuns de puternic ca s-o poată înălța pe această femeie pînă la el, în loc să se lase coborît și înjosit de ea. „Îți strălucește chipul, rege Olaf!“ Să fim însă atenți: Olaf se poartă așa mai puțin din creștinească smerenie decît în virtutea unei certitudini lăuntrice care urcă din adîncul ființei sale. Pe un plan mai înalt, această distincție se anihilează: nu este mai puțin adevărat că Olaf Haraldson, ca și Ingmar Ingmarsson sau Anna Svărd, își trage puterile mai ales din adîncul sinelui său**.

În unele povestiri, a căror simplitate și chiar bonomie ar putea să ne amăgească, se strecoară o notă discordantă, nu de ironie, cum vedem în aceeași vreme la Anatole France, ci de clarvăzătoare amărăciune, care temperează ceea ce era socotit drept naiv folclor creștin. La rugămintile stăruitoare ale Sfîntului Petru, Isus trimite un înger s-o caute în fundul iadului pe mama apostolului și s-o aducă în cer. Cîțiva osîndiți s-au agățat de aripile și de veșmintele îngerului, însă neîndurătoarea bătrînă îi desprinde unul cîte unul. Cînd cel din urmă dintre acești nefericiți cade în abis, îngerul, ca și cînd ar fi fost istovit, o lasă să cadă la rîndul ei pe bătrînă și, dintr-o bătaie de aripă, se înalță deasupra infinitei prăpastii. Ducem în noi propriul

* „Sigrid cea Trufașă“, în *Legăturile nevăzute*.

** „Astrid“, în *Legăturile nevăzute*.

nostru iad: nici Dumnezeu nu are puterea să ne schimbe destul pentru a fi vrednici să intrăm în cerul său*.

Într-un număr de povestiri, curentul păgîn și curentul creștin se amalgamează. Bătrîna Agneta**, în coliba ei din apropierea unui ghețar, prea departe de orice drum măcar pentru a-i face unui trecător pomană cu o cană de apă, suferă de viața ei zadarnică. Un călugăr o sfătuiește să le vină în ajutor morților care rătăcesc prin munte, astfel că, de acum înainte, noapte de noapte, bătrîna arde butucii și lumînările sale pentru a le face o sărbătoare de căldură și de lumină damnaților care îndură chinurile frigului din Infernul scandinav antic; de acum nu va mai fi niciodată nefolositoare și singură. Bătrîna Beda a Beznei finlandeze*** dă o gustare cumetrelor din vecinătate pentru a celebra soarele care, în ziua aceea, iese învingător dintr-o eclipsă indicată pe calendarul bucătăriei. În bordeiul ei rece, așezat la umbra unei coaste de munte, soarele îi este prietenul cel mai bun; îi aduce cinstire cum ar fi făcut o străbună din Edda. Doar că pomenirea Domnului, căruia i se datorează soarele, ne readuce de la preaslăvirea păgînă la Cîntul creaturilor.

Apogeul acestui sincretism instinctiv se află în „Legenda Trandafirului de Crăciun”****, povestire încîntătoare pe care ai fi tentat să n-o citești, într-atîta prea multe producții neroade pentru jurnale ilustrate ne-au dezgustat de povestirile de Crăciun. Este povestea pădurii muntelui Goinge, pe care, puțin înainte de miezul nopții, în clipa în care încep să răsune de Nașterea Domnului clopotele din cîmpii, o inundă o năvală de lumină și de căldură care topește zăpada. Noaptea aproape polară biruie din nou, dar un al doi-

* „Dumnezeu și Sfîntul Petru”, în *Legăturile nevăzute*.

** În povestirea omonimă din *Legăturile nevăzute*.

*** În povestirea omonimă din *Legăturile nevăzute*.

**** În *Fîca Mlaștinei celei Mari*.

lea val, și mai puternic, face să înverzească iarba și să dea frunzele; un al treilea val aduce înapoi păsările călătoare care își fac cuiburi, clocesc ouă, își învață puii să zboare, în timp ce vitele fată, își hrănesc și ele puii și se amestecă fără teamă printre oameni. Încă o pulsație de lumină, și cîntecului de păsări i se adaugă cîntul îngerilor. Numai că minunea aceasta, la care au dreptul să asiste pînă și tîlharii ascunși în pădure, se destramă atunci cînd un călugăr neîncrezător, care vede în această feerie lucrarea diavolului, lovește o porumbiță care i se așezase pe umăr. Splendoarea Crăciunului nu va mai reveni pe muntele Goinge. Dincolo de imaginea profund convingătoare a Edenului biblic, ne apropiem aici de lumea sacră a Indiei: timpul se spulberă. Plantele, animalele, anotimpurile înfloresc și trec într-o clipă măsurată parcă de o respirație eternă.

Cum s-a văzut, animalele au partea lor în această reapariție a Edenului. Așa este firesc să fie: chiar feroce sau vicleană, fiara este de dinainte de Păcat; ea păstrează în ea inocența primitivă pe care noi am sacrificat-o. Adesea în opera Selmei Lagerlöf, șirul de blesteme se desfășoară pentru om pornind de la o crimă săvîrșită împotriva unui animal. În vremea Crăciunului, bătrînul Ingmar, prins de furtună, s-a adăpostit, fără să pătească nimic, în bîrlogul unui urs: apoi însă, el rupe acest armistițiu al lui Dumnezeu, ducîndu-se să vîneze puternica jivină, care îl răpune, iar familia bătrînului îl îngroapă fără cinstirile cuvenite, pentru că a încălcat înțelegerea*. În *Ierusalim în Dalecarlia*, străbunul lui Barbro a frînt șalele unui cal orb pe care i l-a vîndut un geambaș necinstit: urmașii lui de parte bărbătească se nasc orbi și slabi de minte, pînă în ziua în care Ingmar Ingmarsson își va răscumpăra această vină printr-o faptă bună eroică. În altă scriere, inocența animalului alină deznădejdea omului mîhnit

* „Răgazul Domnului”, în *Inelul pescarului*.

de mersul lumii. Sihastrul Hatto*, cu mâinile înălțate, neclintit ca un fachir, îl roagă pe Dumnezeu să nimicească lumea aceasta unde domnește răul. Însă brațele lui seamănă cu ramurile de copac, și niște codobaturi își clădesc un cuib în căușul uneia dintre palmele sale. Cum, fără voia lui, sfântului i se trezește interesul pentru munca inteligentă a păsărilor și pentru fragila lor capodoperă de mușchi și de rămurele, când puii ies din ou, îi apără împotriva unui erete, deși știe că orice viață merge în chip necesar către moarte. Până la urmă, încetează să-i mai ceară lui Dumnezeu nimicirea lumii, neputînd să suporte ca acele fapte fără vină să fie distruse. Un cuib de păsări a cîntărit mai greu decît răutatea oamenilor: „Desigur, oamenii nu prețuiesc cît păsările, dar poate în privirea Domnului universul este ca acest cuib.“

În romanul educativ care este *Minunata călătorie a lui Nils Holgersson*, animalele îl învață pe puiul de om prevederea, stăruința, curajul. El se deprinde cu mila dîndu-i puii înapoi veveriței închise în cușcă; a aflat cîte ceva despre resemnarea cîinelui bătrîn care nu mai așteaptă de la stăpînul lui decît un glonte, cea a vacii de lapte care, de la moartea bătrînei care îi povestea necazurile, rezemîndu-se de ea cînd o mulgea, nu mai este bună decît de cuțitul măcelarului. Animalele din fabulele lui La Fontaine sunt oameni în chip fermecător deghizați în animale de ogradă sau de pădure. Aici, simpatia și sentimentul comun că sunt în primejdie dărîmă zidul dintre specii. Bătrîna călăuză, gîsca Akka din Kebnaikaise, îl întreabă pe Nils dacă nu crede că gîștele merită și ele să aibă cîteva petice de pămînt unde să fie la adăpost de vînători: asupra unora dintre noi lecția a avut efect.

Două capodopere care îl cufundă pe copilul de om în viața primitivă, *Cartea junglei* și *Minunata că-*

* În povestirea omonimă din *Legăturile nevăzute*.

lătorie, au fost scrise aproape în același timp, la hotarul unui secol care a devastat și a desacralizat în chipul cel mai sălbatic natura și, implicit, pe om. Selma Lagerlöf admitea că a fost influențată de Kipling, însă aceste două cărți, ieșite din două temperamente diferite, se aseamănă tot atît de puțin cît jungla indiană cu landa laponă. Mowgli adolescent este un fel de tînăr zeu, posesor al „cuvintelor-cheie“, ajutat de animale să nimicească satul pe care vrea să se răzbune, adus în lumea umană (și pentru cîtă vreme?) doar de chemarea de dragoste a sărbătorii primăverii. Nils, în schimb, se va întoarce pur și simplu la gospodăria părinților săi. Regăsim umila morală utilitară care le permite dalecarlienilor să supraviețuiască în „Ierusalimul care ucide“. *Cartea junglei* și *Minunata călătorie* au aceeași soartă, aceea de a fi considerate drept cărți pentru copii, cînd de fapt înțelepciunea și poezia lor se adresează tuturor oamenilor. E drept că Selma Lagerlöf a scris în chip deliberat pentru școlarii suedezi. Totuși, dincolo de ei, ne vorbește și nouă.

În opera aceasta, atît de dominată de noțiunea bine-lui divin sau cosmic, răul pare perceput ca un accident sau ca o crimă omenească. Cele mai negre povestiri fantastice ale Selmei Lagerlöf stîrnesc arareori în noi oroarea aproape viscerală pe care o caută atîția amatori de supranatural. Diavolul din *Gösta Berling* nu este decît un travesti, iar satanismul lui este rudimentar. Selma a refuzat întotdeauna să spună dacă uraganul care precipită convertirea țăranilor, din *Ierusalim în Dalecarlia*, era realmente o furtună spirituală, trecerea Celui Rău semnată prin străvechea vînătoare infernală a mitologiilor nordice, sau doar o simplă furtună. Ajunge însă o comparație între cele două *Ierusalim-uri* și cealaltă capodoperă, mai tulbure, *Colina inspirată* a lui Barrès, pentru a observa că dalecarlienii vizionari păstrează pînă la capăt o anume integritate eroică. Iluminații lui Barrès, dimpotrivă, se

înnămolesc într-o zonă mai mult sau mai puțin demoniacă, oricum populată de năluci. Lucrul se explică, desigur, prin faptul că Barrès, catolic prin formație și din alegere, se dă înapoi cu o spaimă amestecată cu nostalgie în fața a tot ce reprezintă pentru el ispita dezordinii. În schimb dalecarlienii, oricât de blamați sau de amăgiți ar fi, rămân în marea tradiție a disidenței protestante*.

Totuși, cărțile acestea pline de bunătate sunt bîntuite de rău sub formele sale obișnuite, violența, desfrînarea sau ipocrizia: nu avem de-a face cu niște idile siropoase. În *Minunile Antihristului* se găsește povestea unei sărbători date de o bătrână englezoaică unor țărani sicilienii în ruinele unui teatru antic. După ce le-a cîntat cîteva romane de la ea de-acasă, aplaudate din politețe, imprudenta femeie se hazardează să interpreteze o arie din *Norma* lui Bellini; izbucnesc rîsete și huiduieli, și mulțimea, înveselită, o silește pe nefericită să cînte aria încă și încă o dată, victimă grotescă azvîrlită drept pradă fiarelor circului. Asasinarea unei întregi familii, în *Florinii Meșterului Arne*, este de o violență care îl amintește pe Truman Capote. În *Nelegiuitul*, scena în care niște rebuturi umane, pe jumătate mateloți, pe jumătate răufăcători, se căznesc să-l facă să mănînce carne de șarpe pe un nenorocit și mai decăzut decît ei este aproape de nesuportat. Selma Lagerlöf din *Gösta Berling* evoca nu fără simpatie,

* Cîteva povestiri, precum și *Minunile Antihristului*, dovedesc simpatia Selmei Lagerlöf pentru catolicismul italian din vremea ei; simpatie din care nu lipsesc un grăunte de condescendență amuzată și cîteva erori. Poate mai interesant este felul respectuos în care tratează islamul. În ajutorul dalecarlienilor persecutați la Ierusalim vine un vagabond cucernic, urmaș al Profetului. Gertrude, atinsă de tulburări mentale, crede că îl vede pe Isus în persoana unui derviş cu privire frumoasă și gravă așezat pe pragul unei moschei; mai tîrziu află că este vorba de un derviş urlător și asistă, năucită, la riturile vocale ale sectei; dar, venindu-și din nou în fire, înainte de a pleca din Ierusalim, se duce să-i sărute mîna. „Nu era Isus, dar era un om sfînt.“

flăcările de punci care iluminau chipurile cavalerilor; bețivul lovit de viață, în „Regele căzut“ din *Legăturile nevăzute*, mai era încă un soi de zdreanță sublimă, un Rembrandt într-un decor de Armată a Salvării. În „Balonul“*, alcoolicul nu mai este decît un veleitar, vrednic de dispreț, cum sunt oamenii slabi; am avea impresia că citim un manifest pentru o societate de temperanță, dacă n-ar fi acolo raporturile subtile dintre tată și fiii săi, blînzi visători care, dacă nu le-ar fi dat să moară tineri, ar isprăvi poate ca tatăl lor. Cu aceeași artă rafinată în forme simple se orchestrează, la începutul *Inelului familiei Löwenskold*, conversația unei perechi de țărani care se îmboldesc să săvîrșească un furt blestemat, dar fără să rostească cel mai mic cuvînt compromițător.

Ipocrizia, viciul societăților conformiste, este pretutindeni așezată de scriitoare în ultima bolgie. *Charlotte Löwenskold*, apărută în 1927, este dominată de neplăcuta personalitate a pastorului Karl Arthur Ekenstedt, monstru de conștiință falsă, care seamănă nenorocirea în preajmă-i fără a înceta o clipă să pretindă că are încuviințarea Domnului și că este călăuzit de el. Împreună cu veninoasa Thea, nevasta organistului, muiere lipicioasă care a izbutit să-l cîștige, el formează singura pereche respingătoare din opera romancierei suedeze; siluetele lor lăbărțate rătăcind din bîlci în bîlci par ieșite dintr-o pictură a lui Bosch. Ne mirăm că Selma Lagerlöf le-a înzestrat pe cele două fiice ale anilor ei tîrzii, aristocratica Charlotte și rustica Anna Svärd, cu atîta indulgență pentru clericul acesta abject. Să credem oare că uneia i-a rămas un rest de tandrețe pentru omul pe care l-a iubit cîndva și că cealaltă îl respecta pe acest soț socialmente superior ei? Sau poate ne aflăm mai degrabă în niște zone de penumbră a simțurilor pe care Selma Lagerlöf nu le

* În *Fuca Mlaștinei celei Mari*.

luminează. Ne gândim la micuța și fermecătoarea Elsalill din *Florinii Meșterului Arne* care, întâi fără să recunoască, apoi perfect conștientă, îl iubește pe asasinul care i-a exterminat întreaga familie și care, dacă ar fi putut, n-ar fi cruțat-o nici pe ea. „Am iubit un lup”, își spune ea. Dar îl iubește mai departe.

În ciuda cîtorva tușe de moralism, aproape inevitabile dacă ținem seamă de timp și de loc, Selma nu își judecă personajele: actele lor ajung. Marele romancier nu este un cenzor moral; el este prea sensibil la diversitatea și la specificitatea ființelor pentru a nu vedea în ele firele unei tapiserii al cărei întreg nu-l cuprindem. Ca toți țărani, suedezii aceștia au simțămîntul obscur că e nevoie de tot felul de lucruri pentru a alcătui o lume. În narațiunea intitulată „O poveste din Halland”*, una dintre cele în care Selma a făcut să se simtă cel mai bine inexplicabila atracție dintre oameni, tînărul dijmaș care și-a părăsit amărîtul lui petic de pămînt pentru a pleca în lume cu Jan țiganul, rîndaș și soț al mamei sale, nu se mînie nici că țiganul l-a ruinat, nici că l-a amestecat într-o treabă ticăloasă care îl duce în închisoare: „Era dintr-o altă seminție și deci silit să făptuiască după legile seminției sale.” Autoarea se abține să aleagă nu numai între doi oameni, ci chiar între două moduri de viață: cel al țaranului sedentar care nu știe decît de truda lui obișnuită de o viață și cel al vagabondului risipitor, cîteodată infidel și necinstit, dar care, cîteodată, răpește ființele din preajma lui într-un dans de bucurie.

Cred că atîta ajunge pentru a arăta că Selma Lagerlöf, acolo unde excelează, este egala celor mai mari. Nu excelează mereu. Chiar în anii ei prielnici, anumite opere lasă impresia unui gol între două vîrfuri.

* Din *Lumea spiriduşilor*.

Casa din Lilliecrona sau *Legenda unui vechi conac*, printre altele, cărora nu le lipsește farmecul de basm sau de veche baladă, ar fi palide dacă n-ar fi iluminate de reflexele pe care marile cărți ale Selmei le aruncă asupra lor. *Minunile Antihristului*, apărute curînd după Gösta Berling, au fost primite cu un amestec de elogi și de obiecții. Acestea din urmă se impun astăzi cu deosebire. Folclorul italian, absorbit în grabă, rămîne în carte de un pitoresc superficial, iar povestea, evident prefabricată, a unui prunc Isus înlocuit pe altar cu o imitație care este *Antihristul*, adică socialismul (cu cîteva decenii mai tîrziu s-ar fi spus comunismul), este aproape iritantă, atît e de simplistă. Autoarea are meritul de a fi văzut, dincolo de Sicilia pentru turiști, sărăcia țărănească a locului; și nu e puțin lucru să fi îndrăznit să spui, în 1894, că excesivul cult al progresului este o idolatrie atee. Dar poate lucrul ar fi putut fi spus altfel. Un roman scurt: *Căruțașul morții*, scris în 1912 la cererea unei societăți de luptă împotriva tuberculozei, tratează problema vieții de după moarte. Din păcate, cu toate experiențele foarte adînc trăite de autoare, cartea ne învață despre aceste zone de hotar puține lucruri care să nu fi fost spuse mai bine în altă parte*. *Împăratul Portugaliei*, care datează din 1914, a fost primit cu admirație. Fie-ne îngăduit să găsim că povestea aceasta, a unui blînd megaloman care își înalță în închipuire fiica, prostituată la Lund, la rangul de împărăteasă, se complace în lungimi excesive.

„Sufletul meu a devenit sărac și întunecat: a răzcut în starea de sălbăticie”, nota Selma Lagerlöf în 1915. Cu doi sau trei ani mai tîrziu, într-un poem rămas inedit cît a trăit ea, se înfățișează la masa de lucru,

* De altfel, Selma Lagerlöf își păstra distanțele față de spiritism. După moartea Sophiei Elkan, un medium care pretindea că aduce un mesaj din partea ei n-a fost primit de Selma.

istovită de truda ei de scriitoare, care i se pare că ar consta dintr-o „adunătură deznădăjduită de crenguțe, de fire de pai și de zadarnice fărîme de scoartă”; apoi iată-o simțind că, dintr-o dată, sufletul ei, „acest fugar”, se întoarce iarăși la ea („sufletul” ei însemnînd de bună seamă geniul ei literar). „Am plutit singură deasupra cîmpurilor de luptă”, răspunde cu tristețe sufletul, „am trecut la atac cu oamenii chinuți din tranșee; am însoțit pe cei plecați pe căile bejeniei către mizerie și exil; am naufragiat cu navele torpilate și, în submarine ucigașe, am pîndit prada... Am îndurat soarta populațiilor înfometate; am stat de veghe în orașele asupra cărora ploua cu bombe... Am trăit alături de principii detronați și alături de persecutați care au pus mîna pe putere.” Asemenea trăiri, laolaltă cu durerea lumii, ar fi putut să-i inspire Selmei, bătrîna, alte opere mari. Venise însă oboseala, și îndoiala că literatura mai poate sluji la ceva. Nu mai era timp pentru ca noile ei experiențe să se interiorizeze îndeajuns pentru a putea fi exprimate. *Omul în afara legii*, care se termină în peisaje de război, nu fusese, și ea știa asta, o scriere izbutită. Cei douăzeci de ani care mai rămîneau aveau să vadă lenta gestație a *Inelului familiei Löwenskold*, în care cîteva scene mișcătoare alternează cu fine imagini ale vieții provinciale din secolul trecut, dar unde se află și prea multe lungimi, repetiții și, pe alocuri, secvențe melodramatice de roman negru. Autoarea, se vede bine, nu mai este stăpînă pe opera ei. S-a chinuit să inventeze un epilog în care Karl Arthur Ekenstedt murea în bună mireasmă duhovnicească: n-a izbutit*. Orice romancier autentic știe că nu poți să faci ce vrei cu personajele tale.

* Rămîne supărător faptul că, în ultimele pagini din versiunea publicată a operei, personajul ne este arătat ca regenerat în urma a doi sau trei ani petrecuți în Africa, pentru a converti negri. Selma Lagerlöf nu avea cum să nu știe că nimeni nu se dezbară de ipocrizie cu un preț atît de mic.

„Rămîn perplexă în ceea ce privește sensul vieții”, a avut imprudența să-i declare unei ziariste în 1926. Mărturisirea aceasta plină de înțelepciune a stîrnit indignarea publicului. Cititorii nu îndoială filozofică așteptau de la idolul lor. Ca de cîte ori un scriitor ajunge la marea celebritate, entuziaștii își făcuseră despre ea o imagine sumară, scoasă în parte din cărțile ei mari admirate pe încredere sau citite doar pentru a găsi în ele povestiri frumoase, în parte din inevitabila reclamă organizată în jurul persoanei și scrierilor sale. Cu doi ani în urmă, *Märbacka*, mai accesibilă decît vechile ei capodopere, oferise cititorilor o imagine înduioșată și șăgalnică a trecutului familial-al scriitoarei, din care pietatea filială elimina inevitabilele meschinării și conflicte. Selma copil era zugrăvită cu farmec, însă potrivit convențiilor pe care le adoptă adulții cînd vorbesc despre copilărie. Nu e nici un rău atunci cînd o bătrîna doamnă evocă cu tandrețe anii ei dintîi, și suflet de piatră ar trebui să aibă cititorul care n-ar fi mișcat de farmecul plin de har al evocării din *Märbacka*, pe jumătate zîmbitor și pe jumătate înlăcrimat. Numai că marea povestitoare epică murise.

Cînd îmbătrînește, pe scriitor îl pîndesc nenumărate primejdii (scriitorul tînăr nu are de înfruntat mai puține riscuri, dar sunt altfel de riscuri). Obscuritatea și solitudinea sunt primejdioase, dar primejdioasă e și popularitatea. Este plin de riscuri să te cufunzi fără întoarcere în lumea ta lăuntrică; este deopotrivă de riscant să te risipești în munci și în preocupări de un alt ordin. Selma copleșită de onoruri era poate mai puțin liberă decît învățătoarea de la Landskrona. Celebritatea ei lua forma recepțiilor oficiale, a discursurilor de audiat sau de rostit, a cetelor de copii mergînd în pelerinaj la Märbacka, a cantatelor executate de ziua ei de naștere de copilele din școli, a vizitelor ziaristilor și a curioșilor de toată seama, muște atrase de glorie.

Septuagenară, declarase că vrea „să intre în țara tăcută a bătrâneții”. N-a ajuns acolo niciodată. O împiedicau cititorii ei și, de asemenea, nevoile bănești, nu atît ale ei, cît ale întreprinderilor și cauzelor cărora li se consacrase și, desigur, și umila dorință pe care o are orice bun scriitor de a continua să scrie. Însă Selma se îndoia de sine. „Mi-a plăcut să cred cît mai îndelung cu putință că toate acestea [scrierile ei recente] au o oarecare valoare. Dar nu este așa; acum sunt sigură de asta”, mărturisea în 1937. Cîteodată se înșela. *Scris în țărîină*, compus în 1933, și la ale cărui drepturi de autor a renunțat în favoarea intelectualilor germani persecutați, cuprinde o descriere aproape vizionară a curții lapidărilor din incinta templului din Ierusalim, scrisă la înălțimea Selmei de odinioară. În ciuda moralității prea subliniate a încheierii, Isus de aici, convertind-o pe femeia adulteră, poate sta alături de un alt Isus, acela pătruns de o senzualitate insolită, cel din *Omul care a murit*, de D. H. Lawrence, mai tînăr decît Selma Lagerlöf cu aproape treizeci de ani și care a murit cu zece ani înaintea ei. De la o generație la alta poezii, contrazicîndu-se, spun același lucru.

Din cînd în cînd totuși, Mårbacka își deschide porțile și altor vizitatori decît unor școlari vînători de autografe sau unor delegații de funcționari de poștă. În 1938, o tînără, emoționată — cum a mărturisit chiar ea — ca o îndrăgostită, a venit să-și aducă omagiile acestei bătrîne doamne de șaptezeci și opt de ani: era Greta Garbo. Cu patruzeci și șase de ani mai demult, Sophie Elkan, născută Sophie Salomon, se prezentase în același chip, numai că ea purta, așa cum îngăduia moda vremii, o voaletă deasă, pe care Selma, traversînd încăperea, i-o ridicase cu forța, ca să-i admire frumusețea. Între aceste două vizite trecuse o viață.

Dar ce importanță avea? Operele cele mari, deja puțin încețoșate de depărtare, erau mereu acolo, ca

niște peisaje în fundalul unui tablou: pădurile și cascadele de la Ekeby al cavalerilor, munții severi și dealurile verzi din *Ierusalim în Dalecarlia*, cîmpurile și landele văzute de Nils din înaltul norilor, și mai ales minunatele povestiri, pure ca niște lacuri nepîngărite. Într-una dintre aceste povestiri, bătrînul colonel Berenkruuz, retras la o fermă, își petrece timpul rămas țesînd o tapiserie uriașă, în culori cînd vii, cînd sumbre, în desenul căreia a pus, în taină, tot ce credea că știe despre viață. Într-o noapte limpede de vară, aude pe cineva invizibil care trece, fără s-o strice, prin urzeală, se apropie de pat, își pocnește tocurile cizmelor prezentînd armele: „Sunt moartea, Coloanele.” Moartea putea să vină oricînd să întrerupă truda țesătoarei de la Mårbacka.

Mount Desert Island, 1975

PREZENTARE CRITICĂ A LUI CONSTANTIN CAVAFIS

Cavafis este unul dintre poeții cei mai celebri ai Greciei moderne. Și totodată este unul dintre cei mai mari, în orice caz cel mai subtil, poate cel mai modern. Și totuși cel mai hrănit cu inepuizabila substanță a trecutului. S-a născut în 1863 în Alexandria Egiptului, din părinți greci originari din Constantinopol. A ocupat lungă vreme un post de funcționar, apoi de șef de birou, la Ministerul Irigațiilor; a fost, de asemenea, intermediar la Bursa din Alexandria. Tot acolo a și murit, în 1933. Și-a recunoscut de timpuriu o vocație de poet, dar, din producția lui de dinainte de cincizeci de ani, n-a păstrat decât un mic număr de poeme, dintre care nu multe sunt capodopere; chiar și aceste bucăți vechi poartă, de altfel, urmele unor corecțiuni ulterioare. Cât a trăit, Cavafis n-a lăsat să circule decât puține poeme, publicate ici-colo prin reviste; gloria, care i-a venit încetul cu încetul, se alimenta din foi volante distribuite cu zgîrcenie unor prieteni sau discipoli. Această poezie care miră la prima vedere prin detașarea ei, aproape prin impersonalitatea ei, a rămas, așadar, într-un fel secretă pînă la capăt, susceptibilă în toate părțile ei de îmbogățiri și de retușuri, beneficiind de experiența autorului pînă la moartea sa. Abia către sfîrșit a exprimat poetul aproape deschis obsesiile sale cele mai intime, emoțiile și amintirile care, dintotdeauna, dar într-un fel mai vag și mai voalat, îi inspiraseră și îi susținuseră opera.

Biografia exterioară a lui Constantin Cavafis se poate scrie în puține rânduri. Versurile lui ne dezvăluie mai mult din ceea ce a fost existența lui, mărginită în aparență la rutina biroului și a cafenelelor, a străzii și a tavernelor dubioase, limitată în spațiu la traseele, parcurse de mii de ori, ale aceluiași oraș, în schimb extraordinar de liberă în planul timpului*. Am putea face chiar mai mult: să încercăm să retrăducem în termeni limpezi ceea ce arta poetului tocmai asta a făcut, a încifrat; să extragem din cutare poem o amintire personală plauzibilă, chiar dacă nu autentificabilă. Astfel, de pildă, *Apollonios din Tyana la Rhodos* ne aduce, se zice, un ecou al iritației lui Cavafis în fața operei abundente și adesea declamatorii a contemporanului său Palamas. Iar două sau trei profiluri de mamă admirabilă, spartană sau bizantină (*Spartei*, / *Du-te, rege al Lacedemonei*, / *Ana Dalasena*), imagini feminine izolate în această operă atât de străină de feminitate**, par inspirate de amintirea idealizată a propriei sale mame, rămasă văduvă de timpuriu, cu șapte copii de crescut. *Primejdii*, evident autobio-

* Deși crescut între nouă și șaisprezece ani în Anglia, unde familia lui avea interese financiare, versurile lui nu poartă nici o urmă din această perioadă, și nici din scurtul răstimp petrecut, între nouăsprezece și douăzeci și doi de ani, la Constantinopol. A vrut să fie numai și numai un locuitor al Alexandriei.

** Să completăm lista: Demeter și Metaneira (*Întrerupere*), Thetis (*Necredință*), bătrâna servanță a unui tânăr bolnav (*Boala lui Clitos*), mama marinarului (*Rugă*), cea a lui Aristobul (*Aristobul*) sunt și ele personificări materne. Să mai notăm trei sau patru aluzii la rolul politic al femeilor bizantine, Irina Ducas, Ana Comnena, Irina Assan, Ana de Savoia (*Un patrician exilat*, / *Ana Comnena*, / *Coliere de sticlă*, / *Ioan Cantacuzino este biruitor*); câteva nume de prințese evreice (*Aristobul*, / *Alexandru Ianneus*), o menționare a Cleopatrei în calitatea ei de mamă a lui Cezarion (*Regi alexandrini*). Nicăieri în poezie nu găsim un personal feminin mai redus. Lăsând la o parte orice preocupare amoroasă, opera lui Cavafis seamănă cu acele cafenele din Orientul Apropiat pe care nu le frecventau decât bărbați.

grafică, păstrează urma clipei în care un tânăr ezită, ca atîția alții, între plăcere și ascetism. *Satrapia* stă mărturie amărăciunii unui om obligat, pentru a reuși în ordinea materială, să renunțe la marile lui ambiții de scriitor: Cavafis funcționar și agent de bursă a cunoscut de bună seamă astfel de tristeți. *Sculptor în Tyana* și *Prăvălia* ne fac să visăm: ele menționează, alături de opera arătată sau oferită publicului, o operă mai ascunsă, scrisă în chip deliberat numai pentru sine. Cu ajutorul nu numai al rarelor poezii erotice în care Cavafis vorbește în numele său personal (*Vreme cenușie*, / *Foarte departe*, / *Soarele de după-amiază*, / *Pe puntea unei bărci*, / *La masa vecină*), ci și al altora, mult mai numeroase, în care cel îndrăgostit este desemnat printr-un EL impersonal, am putea, dacă am vrea, să facem în locul său catalogul curent al urmăririlor și al întâlnirilor, al plăcerilor și al despărțirilor. În sfîrșit, insistența lui aproape maniacală de a consemna vîrstele (*Doi tineri, între douăzeci și trei și douăzeci și patru de ani*, / *Portretul unui tânăr de douăzeci și trei de ani*, / *Pentru Ammon, mort la douăzeci și nouă de ani*, / *Cimon, fiu al lui Learchos, student la Cyrene, în vîrstă de douăzeci și doi de ani*), împreună cu cîteva rare și parcimonioase descrieri de chipuri și de trupuri, ar fi de ajuns ca să putem delimita ce a fost pentru Cavafis tipul și vîrsta ideală a ființei iubite. Numai că această folosire a poemelor în vederea decelării amănuntului biografic merge împotriva scopului însuși al poeziei: chiar poetul cel mai perspicace ezită adesea să refacă în sens invers acest drum care l-a dus de la emoția mai mult sau mai puțin confuză, de la evenimentul mai mult sau mai puțin scurt, la precizia poemului și la durată lui calmă. Cu atît mai mult, comentatorul riscă să se rătăcească. Cavafis a mărturisit în numeroase rânduri că opera își are originea în viața lui; putem spune că, acum, viața se află așternută în întregime în operă.

Povestirile discipolilor și ale admiratorilor ne furnizează cel mult câte un amănunt, câte o pată de culoare; cei mai entuziaști văd puțin și relatează prost, nu din lipsă de atenție sau de elocință, ci poate din motive care țin de însuși secretul poeziei și al vieții. Am pus câteva întrebări unor prieteni greci care l-au frecventat pe poet pe vremea când era bolnav de moarte, deja celebru, cu prilejul ultimei sale vizite la Atena, prin 1930. Locuia, se zice, într-un hotel de mîna a doua din piața Omonia, un cartier nou pe atunci. Zgomotos centru de afaceri. Omul acesta, pe care îl credem atît de singur, era înconjurat de prietenii devotate; primea cu plăcere elogiile, iar cînd erau excesive se mulțumea să zîmbească; corecta manuscrisele tinerilor săi admiratori cu bunăvoință severă. Anglomania lui i-a surprins pe toți; greaca lui trăda un ușor accent oxfordian*. Cum se întîmplă adesea, tinerii aceia au fost dezamăgiți să constate că gusturile literare ale marelui om erau întîrziate față de ale lor. Opera aceasta, căreia îi admirau singularitatea, noutatea, îndrăzneala, părea hrănită, printr-o osmoză de neînțeles, cu opere pe care le socoteau învechite. Cavafis îl gusta pe Anatole France și nu-l agreea pe Gide; îi plăcea mai mult Browning decît T. S. Eliot; i-a scandalizat citînd din Musset. Cer amănunte despre înfățișarea lui fizică: mi se spune că avea aerul unui domn oarecare, al unui om de bursă levantin. Un portret care îl reprezintă către patruzeci de ani arată un chip cu ochii grei, o gură senzuală și judicioasă; expresia rezervată, gînditoare, aproape tristă, aparține poate mai mult mediului și rasei decît

* Tot de anglomanie ar ține, mi s-a spus, și folosirea dublei inițiale C. P. în locul prenumelui Constantin singur, cum cere uzanța grecească. Și chiar numele de familie, care se scrie în mod normal Kavafis, poate să se transcrie fonetic în franceză în mai multe feluri; moștenitorii poetului au preferat Cavafy, eliminînd s final, care în greaca modernă nu se pronunță.

omului. Dar să ne adresăm lui Forster, admirabilul romancier al *Călătoriei în India*, care îl frecventase pe Cavafis cu cîțiva ani mai devreme, la Alexandria:

Alexandria zilelor noastre, întemeiată pe bumbac, căruia îi fac concurență ceapa și ouăle, nu poate fi cîtuși de puțin considerată drept o metropolă a spiritului. Și totuși, trecînd pe străzile ei, locuitorilor li se întîmplă uneori să fie cuprinși de o senzație încîntătoare. Își aud propriul nume proclamat de un glas ferm și totodată meditativ, un glas care pare mai puțin că așteaptă un răspuns cît că vrea să aducă un omagiu principiului individualității. Se întorc și zăresc un gentleman grec, cu pălărie de paie, stînd neclintit în picioare, într-o poziție ușor oblică în raport cu restul universului... Se poate foarte bine ca acel domn să consimtă să înceapă o frază, o frază imensă, complicată și totuși echilibrată, plină de paranteze care nu se încurcă niciodată și de subînțelesuri care subînțeleg cu adevărat ceva, o frază care își vede de drumul ei logic către un țel bănuț de la bun început, dar a cărei încheiere este cu toate acestea de fiecare dată mai scînteietoare, mai neprevăzută decît putea ascultătorul să spere. Uneori fraza se încheie chiar acolo, pe stradă; alteori ea moare de moarte violentă, victimă a circulației intense; cîteodată se prelungește pînă înlăuntrul casei. Se referă la purtările perfide ale împăratului Alexis Comnenul, în 1096, sau la prețul măslinelor și la piețele lor de desfacere, sau la soarta unor prieteni comuni, sau la George Eliot, sau la graiurile unor cantoane pierdute din Asia Mică. Fraza se desfășoară deopotrivă de desăvîrșit în greacă, în engleză sau în franceză. Și, oricît de mare i-ar fi bogăția intelectuală și adîncimea omenească, oricîtă clarvăzătoare bunătate ar fi în judecățile ei, se simte că fraza aceasta ocupă și ea o poziție ușor oblică față de restul universului: este fraza unui poet...

Să punem în contrast acest crochiu aproape impertinent al lui Forster cu cîteva linii sobre ale lui Giuseppe Ungaretti, evocînd, într-o lăptărie de pe bulevardul Ramleh, în Alexandria, la masa tinerilor

redactori ai revistei *Grammata*, una dintre primele care îi pusese în valoare opera, un Cavafis tăcut, compasat, însă afabil, rostind din când în când câte o vorbă de neuitat. Și să reținem și relatarea pe care mi-a făcut-o cândva demult o tânără care, copilă fiind, îl cunoscuse pe poet în Alexandria, în vremea bătrâneții sale. Fetița se ascundea pentru a-l observa pe furiș pe acest bătrîn domn curtenitor și blînd care îi vizita din când în când părinții, și care îi inspira o curiozitate pătimașă și totodată puțină teamă prin aerul său „de a nu semăna cu nimeni“, prin paloarea lui, prin gîtul înfășurat în bandaje (Cavafis a murit cîteva luni mai tîrziu de un cancer la gît), prin hainele sale sumbre și prin obiceiul pe care îl avea ca, atunci cînd se credea singur, să murmure gînditor cine știe ce. Murmur confuz, mi-a spus tînăra aceea, pentru că bolnavul era deja aproape fără glas și care amintea cu atît mai mult psalmodia unui vrăjitor. Ajunge însă: să lăsăm aceste mărturii fragmentare să se completeze unele pe altele și să ne plecăm de acum înainte auzul la glasul poemelor însele, la murmurul lor distinct, stăruitor, de neuitat.

Ceea ce izbește de la bun început este absența aproape completă a oricărui pitoresc oriental, ori măcar levantin. Că acest grec din Egipt n-a acordat nici un loc lumii arabe sau musulmane nu poate fi pricină de mirare pentru nici un om care cunoaște cît de cît Orientul Apropiat, plin de rase care trăiesc unele alături de altele, dar nu se amestecă*. Orientalismul lui Cavafis, acel orientalism în permanență latent în orice gîndire grecească, se situează în altă parte. Faptul că natura, peisajul propriu-zis, este trecut sub

* Și totuși, tonul totodată aprig și abstract al cîte unui poem erotic amintește în chip irezistibil un anume stil poetic arab, sau mai degrabă persan. Cavafis ar fi refuzat însă fără doar și poate această comparație.

tăcere ține mai ales de sensibilitatea lui personală. Și tocmai de aceea singurul poem unde este vorba în mod explicit de o privire aruncată asupra marilor obiecte naturale ne destăinuie secretul acestui suflet cu atîta dragoste închis între zidurile omenescului:

Să mă opresc aici! Să contemplan și eu, la rîndul meu, măcar puțin, natura... Frumoase culori albastre ale mării matinale și ale cerului senin... Nisipuri galbene... Și toate acestea scîldate în slava luminii... Da, să mă opresc aici și să-mi închipui că văd acest peisaj (pe care, sosind, chiar l-am zărit preț de o clipă), că văd acest peisaj și nu doar amăgirile, amintirile, fantezmele plăcerii...

Să nu-i spunem grecești, sau orientale, acestei indifferențe la peisaj. Procedînd așa, am fi siliți să facem restricții, să definim, să explicăm. Poezia greacă e plină de imagini naturale. Chiar și la epigramatiștii tîrzii, care au trăit, cei mai mulți, în lumea aceasta „hotărît modernă“ care a fost lumea Antiohiei sau a Alexandriei antice, întîlnim la tot pasul umbra unui platan sau apele unui izvor. Cît despre poeții orientali, ei se abandonează pînă la pierderea firii desfătărilor unor fîntîni și ale unor grădini. Din acest punct de vedere, ariditatea lui Cavafis este o trăsătură distinctivă: numai ale lui sunt aceste imagini în chip voit limitate la străzile și la cartierele marelui oraș și, aproape întotdeauna la decorul, chiar la suportul material al iubirii.

Camera era sărăcăcioasă și vulgară, ascunsă deasupra dubioasei tavernă. De la fereastră se vedea fundătura îngustă și murdară. De jos urcau glasurile cîtorva muncitori care jucau cărți și se distrau...

Și acolo, pe umilul pat plebeu, am posedat trupul iubirii, am posedat buzele purpurii și voluptuoase ale beției iubirii. Atît de purpurii și atît de îmbătătoare încît pînă și acum, în clipa cînd scriu, după atîția ani, în casa mea solitară, amintirea mă mai amețește încă.

Cafenelele populare, străzile umbrite de căderea serii, casele rău famate frecventate de tinere făpturi necunoscute și suspecte nu sunt înfățișate decât în funcție de aventura umană, de întâlnire și de despărțire, și tocmai lucrul acesta conferă o frumusețe atât de pură celor mai mici schițe de străzi sau de interioare. De altfel, ar putea foarte bine fi vorba nu de Alexandria, ci de Pireu, de Marsilia, de Alger, de Barcelona, de indiferent ce mare oraș mediteranean. Cu singura deosebire a culorii cerului, nu suntem prea departe de Parisul lui Utrillo; câte o cameră te trimite cu gândul la locuințele lui Van Gogh, la scaunele lor de paie, la bibelourile galbene, la pereții însoriți și goi. Totuși o lumină pur grecească scaldă neîncetat și subtil obiectele: ușurătatea aerului, limpezimea precisă a zilei, întunecata piele omenească arsă de soare, o sare incoruptibilă care ferește de o totală disoluție și personajele *Satiriconului*, capodopera aceasta grecească scrisă în latinește. Și, într-adevăr, drojdia lumii alexandrine a lui Cavafis amintește adesea de Petroniu. Realismul nonșalant dintr-un poem ca *Doi tineri, între douăzeci și trei și douăzeci și patru de ani* evocă în chip irezistibil amintirea isprăvilor lui Ascyrtos și Encolpion.

...Celălalt îi aduse o știre nesperată: a câștigat șaizeci de lire într-un tripou...

Și, plini de vlagă și de bucurie, stârniți, frumoși la vedere, ei se duc nu în sînul onorabilelor lor familii (care de altfel nici nu mai vor să audă de ei), ci într-o casă de pierzanie mult mai deocheată decât altele și de către ei prea bine știută. Cer o cameră și băuturi scumpe; și beau din nou...

Mă întreb dacă există multe persoane cărora să le placă aceste singulare schițe realiste ale ultimei maniere cavafiene, atât de exacte încât par aproape plate. Și totuși, poemele acestea seci și atât de scurte sunt vrednice de cel mai mare interes (*Vitrina*

tutungiului, / Un client, / În orașelul fără bucurie, / Frumoase, albe flori care îl prind: aleg dinadins poeziile cele mai potrivite să contrarieze bunăvoința cititorului); în ele nu numai elementul erotic sau câteodată picaresc, ci chiar situațiile și decorurile cele mai uzate, cele mai măsluite, cele mai dragi tînguirii sentimentale sau refrenului popular, spălate ca de un soi de pură prozaicitate, regăsesc tonul just, valorile lor și, ca să zic așa, perpendicularitatea lor:

...Însă gata acum, nu mai este nevoie de costum, de batiste de mătase, nici de douăzeci de lire, nici de douăzeci de centime.

I-au îngropat prietenul duminică, la zece dimineața. L-au îngropat duminică; a trecut de atunci aproape o săptămână.

I-a înflorit sicriul de sărac cu flori frumoase și albe, șezîndu-i bine frumuseții sale și celor douăzeci și doi de ani.

Meseria lui, un târg din care puteau ieși ceva bani l-au silit să se ducă din nou la cafeneaua pe care o frecventau împreună. Lovitură de cuțit în inimă: odioasa cafenea pe care o frecventau împreună.

Dar vorbeam de decor: printr-o alunecare inevitabilă cînd este vorba de Cavafis, menționarea lui ne duce la pasiunile personajului.

„Cei mai mulți poeți sunt numai poeți. Nu Palamas, el scrie și povestiri. Cît despre mine, eu sunt un istoric-poet. Nu sunt în stare să scriu romane, sau teatru, însă glasuri interioare îmi spun că sarcina istoricului stă în puterile mele. Doar că n-a mai rămas destul timp...”^{*} Poate timp n-a avut niciodată: Cavafis respinge în chip deliberat marile perspective, marile mișcări de mase ale istoriei; el nu încearcă să recreeze

^{*} Citat de Théodore Griva în prefața la traducerea unor poeme alese de Constantin Cavafis, Lausanne, 1947.

un personaj în adâncimile experienței sale, în devenirea și în durata sa. Nu-l zugrăvește pe Cezar; nu revie masa de materie și de pasiuni care a fost Marc Antoniu; el ne arată o clipă din viața lui Cezar, meditează asupra unei cotituri din destinul lui Antoniu. Metoda lui istorică se înrudește cu aceea a lui Montaigne: extrage din Herodot, din Polibiu, din Plutarh, din obscuri cronicari de pe vremea Imperiului târziu și a Bizanțului* exemple, sfaturi, câteodată foarte precise excitante erotice. Cavafis este eseist, adesea moralist, dar mai ales umanist. El se mărginește, voit sau nu, la instantanee, la trăsătura netă și nudă. Dar acest câmp de viziune atât de îngust este aproape întotdeauna trasat fără greș**. Acest realist nu se împovărează cu teorii, fie ele vechi sau moderne, respingând astfel ghiveciul de generalizări, de contraste grosolane și de obtuze locuri comune școlare care înstrăinează de istorie atâtea spirite alese. Omul acesta exact rupe, de pildă, cu o lungă tradiție romantică: ni-l arată pe Iulian Apostatul ca pe un tânăr fanatic marcat fără voia lui de influența creștină, denaturînd fără să-și dea seama elenismul pe care susține că-l apără, expu-

* Cavafis, care a fost un om de litere și mai puțin un literat de profesiune, nu și-a dus întotdeauna lecturile neapărat pînă foarte departe. Aproape toate poemele din ciclul *Ptolemei-Seleucizi-Înfrîngeri grecești* par a fi inspirate din foarte frumoasa carte a lui E. R. Bevan, *The House of Seleucus*, Londra, 1902, unde Cavafis a găsit poate și amănuntul pe care îl împrumută de la cronicarul Malalas (*Grec din vremea veche*) și fotografia „frumosului profil care parcă-ar zîmbi” a tânărului rege Orophernes (*Orophernes*). Poemele din ciclul bizantin par, dimpotrivă, întemeiate pe o consultare directă a cronicilor bizantine și nu inspirate, cum s-a susținut, de o citire a *Declinului și căderii Imperiului Roman* a lui Gibbon.

** Este totuși important să distingem la el între frumoasele piese de un elenism autentic și cele în care i se întîmplă să cedeze gustului (care era al vremii sale) pentru o Grecie de etajeră. Țineam să notez din capul locului acest amestec de excelent și de mediocru, pentru a-mi îngădui mai apoi să nu subliniez decît ceea ce este excelent.

nîndu-se, prin rigorismul său, la înțepăturile păgînilor din Antiohia:

„Vă găsesc tare indiferenți față de zei”, spuse el, cu un aer grav. Indiferenți! Dar ce oare spera? Putea să reformeze clerul după pofta inimii; putea să scrie pe săturate marelui preot al Galatiei și celorlalți pontifi de același soi, împărțind încurajări și povețe... Nu avea prieteni creștini, foarte bine... Dar nici ei nu puteau să se entuziasmeze ca el (care era însemnat de o educație creștină) de acea mare reorînduire religioasă, ridicolă atît în teorie cît și în practică... La urma urmei erau greci... Nimic prea mult, Augustus.

Aș putea înmulți observațiile de detaliu, aș putea nota mai ales că epopeea homerică i-a inspirat lui Cavafis doar cîteva mari poeme de debut, cum ar fi *Trădare*, atît de sumbru, sau *Itaca*, atît de subtil*. Grecia secolului al V-lea, Hellada tradițională a Aticei, a Peloponezului și a insulelor, este aproape absentă din această operă alexandrină sau, cel mult, abordată prin mijlocirea unei interpretări posterioare cu șase pînă la opt secole (*Demarat, / Tineri din Sidon*). Atenția asupra bătrîneții dramatice a Spartei pare să-i fi fost atrasă de exilul și de moartea regelui Cleomenes la Alexandria (*Spartei, / Du-te, rege al Lacedemonei*); Atena nu e menționată decît o singură dată, în legătură cu unul dintre marii sofști ai epocii imperiale (*Herodes Atticus*); lumea romană este văzută din perspectiva lumii grecești. Poetul își îndreaptă interesul îndeosebi asupra unei perioade din Antichitate cunoscută aproape numai specialiștilor, asupra celor două sau trei secole din viața cosmopolită care au

* *Trădare*, inspirat dintr-un fragment, transmis de Platon, din *Iliada tragică* a lui Eschil, și cele trei sau patru poezii provenind mai mult sau mai puțin direct din Homer reprezintă singurele împrumuturi făcute de Cavafis din poezii Antichității. Pretutindeni în rest, el se inspiră aproape exclusiv din istorici și din sofști, așadar din prozatori greci.

urmat în Orientul grec după moartea lui Alexandru. Umanismul lui nu este umanismul nostru: noi moștenim din tradiția Romei, a Renașterii, a academismului din secolul al XVIII-lea o imagine eroică și clasică a Greciei, un elenism de marmură albă: pentru noi istoria Greciei are drept centru Acropola Atenei. Umanismul lui Cavafis trece prin Alexandria, prin Asia Mică, într-o măsură mai mică prin Bizanț, printr-o serie complexă de Grecii din ce în ce mai îndepărtate de ceea ce ni se pare vârsta de aur a rasei lor, dar în care dăinuie o continuitate vie. Să nu uităm de altfel că numai datorită unei greșite interpretări alexandrinismul a fost considerat de noi drept sinonim al decadentei. Lucrurile stau altfel. Tocmai sub domnia succesorilor lui Alexandru, și anume în Alexandria, în Antiohia s-a elaborat acea civilizație grecească de dinafara zidurilor cetății în care s-au topit aporturile străine, în care patriotismului rasei i s-a substituit patriotismul culturii. Încă Isocrate spunea: „Le spunem greci nu numai celor care sunt din sîngele nostru, ci și celor care trăiesc după obiceiurile noastre.” Cavafis aparține cu toată ființa sa acelei civilizații a limbii grecești comune (*koiné*) și populare, acelei imense Grecii exterioare care s-a născut mai mult prin răspîndire decît prin cucerire, cu răbdare dobîndită și redobîndită de-a lungul veacurilor și a cărei influență mai zăbovește încă în Levantul modern al armatorilor și al comercianților*. Imaginea compromisurilor, a participărilor, a schimburilor, imaginea tînărului oriental mai mult sedus decît învins dă patos admirabilei narațiuni istorice care este *Orophernes*:

* Nici aici și nici în altă parte Cavafis nu este de altfel reprezentativ pentru tendințele mediului său neogrec. Poetii greci moderni sunt de obicei mai bizantini, mai italianizanți sau mai violent occidentalizați. Chiar umanismul lor (cînd există) este mai mult în dîra Occidentului.

Cel al cărui chip fin, cu o linie atît de pură, îl vezi pe această tetradrahmă, frumusețea fără greș a acestui tînăr din Ionia este cea a lui Orophernes, fiul lui Ariarthes...

Să fii grec sau să vrei să fii grec este un destin, iar în opera lui Cavafis găsim toată gama reacțiilor spiritului confruntat cu acest destin, de la mîndrie (*Epitaful lui Antioh, rege al Commagenei*), pînă la ironie (*Filelen*). Poemele acestea scurte, încărcate ca un palimpsest, însă bîntuite numai de două sau trei probleme de senzualitate, de politică sau de artă, frecventate de un tip de frumusețe mereu același, vag și totuși extrem de caracterizat, asemenea figurilor cu ochi ardenti din portretele de la Fayum, care privesc drept înaintea lor cu un soi de stăruință care te îndîrjește, sunt mai puțin diversificate în timp cît unificate de climat. Pentru un om de cultură franceză, în ciuda unor diferențe care se înțeleg de la sine, climatul acesta autentic levantin al lui Cavafis amintește extraordinarul Orient greco-sirian întrezărit (prin ce miracol?) de Racine: Oreste, Hippolyt, Xiphares, Antiochus, chiar Bajazet ne-au făcut deja familiară atmosfera de rafinament și de ardoare, lumea aceea complicată care datează de la urmașii lui Alexandru, dacă nu cumva e veche cît Atrizii, și care nu se isprăvește cu osmanlîii. Cavafis poate să ne vorbească despre un tînăr din Ionia de dinaintea erei creștine, „înveșmîntat în țesături de mătase și împodobit cu turcoaze”, sau despre tînărul vagabond în costum de doc din *Zile de 1908*: regăsim același accent, același patos aproape imperceptibil, aceeași rezervă, era gata să spun același mister. Și voluptuoșii au un fel al lor de a trăi veșnicia.

Să grupăm pe cicluri poemele acestea istorice, care, în culegerea lui Cavafis, sunt așezate, ca toate celelalte, numai în ordinea cronologică a compunerii lor. În felul acesta, vom vedea precizîndu-se preferințele

poetului, refuzurile sale, chiar și lacunele sale. Ciclul *Ptolemei-Seleucizi*, care ar putea tot atât de bine să fie numit *Căderea monarhiilor elenistice-Biruința Romei*, ciclul cel mai lung, cuprinzând cel puțin două duzine de poeme, cel mai încărcat de patos și de ironie; cele patru studii de moravuri din ciclul *Evrei elenizați*; șapte poeme din admirabilul ciclu alexandrin *Cezar-Cezarion-Antoniu*; zece poezii *Sofiști-Poeți-Universități antice*, care reprezintă pentru Cavafis echivalentul unei *Arte a scrisului*; două poeme despre Nero, unul, încă încărcat de podoabe inutile și pe care Cavafis l-a repudiat mai târziu, și celălalt, care se situează printre cele mai fine și mai ferme; cele vreo douăzeci de poeme din ciclul *Păgâni-Creștini*, care par destinate să discrediteze contrastul banal dintre austeritatea creștină și desfrîul antic și să arate cum viața continuă oricare ar fi formulele pe care le străbate; două poezii consacrate lui Apollonios din Tyana; șapte poeme despre Iulian Apostatul sau mai degrabă împotriva lui; șapte bucăți dintr-un ciclu *Ortodoxie-Cronici bizantine* unde figurează, fără nici o ordine anume, un elogiu al ceremoniilor ortodoxe (*În biserică*), o însemnare erotică (*Imenos*), câteva note de lectură, ca de pildă minunatul poem *Bibelouri*, plin de o milă tandră pentru trecutul grecilor, dar printre care figurează și *Emilian Monae*, unul dintre strigătele sau dintre cîntecele sale cele mai pure. Tot de lumea alexandrină se leagă cea mai mare parte a ciclului *Boli-Morți-Funeralii*, care se interferează cu celelalte. Grupul acesta, care cuprinde unele dintre poemele cele mai celebre ale lui Cavafis (*În timpul lunii Athyr*, / *Myres, Alexandria, 340 după Cristos* și modernul, picarescul *Frumoase, albe flori*, care, în chip ciudat, izvorăște din aceeași inspirație), cuprinde de asemenea și câteva poezii cu totul livrești, de o grație destul de flască, încadrabile cu oarecare aproximație în genul tradițional al elegiei erotice sau al epigramei funerare fictive. Dînd lucrurilor sensul lor cel mai bun,

Cimon, fiul lui Learh, / *Boala lui Clitos*, / *Mormîntul lui Lanes*, îi oferă lui Cavafis echivalentele masculine ale Tinerelor tarantine și ale Clytiilor unui alt poet, de obîrșie pe jumătate greacă, André Chénier.

Acestei clasificări cu totul exterioare a poemelor istorice să încercăm să-i substituim niște demarcări mai profunde. *Poeme de soartă*, în care nenorocirea se abate asupra omului din afară, produs al unor forțe neexplicate care par să resimtă plăcerea conștientă de a ne induce în eroare. Este aproape, am putea spune, concepția antică despre relația dintre ființa umană și fatalitate, cu enorma cantitate de cauze și de efecte imprevizibile pentru calculele noastre, indiferente la rugile sau la muncile noastre. Cavafis, pe care problema aceasta a destinului l-a obsedat de timpuriu, a acumulat rețetele de neîncredere, de acceptare, de precauție îndrăzneală: *Rugă*, / *Amînare acordată lui Nero*, / *Întrerupere*, / *În drum spre Sinope*, / *Idele lui martie* și îndeosebi *Trădare*, aspră constatare a ceea ce omului îi pare perfidia de neînțeles a zeului sau a zeilor săi:

La praznicul de nuntă al Thetidei cu Peleu, Apolon s-a ridicat, să-i felicite pe soți. I-a proclamat preafeliciti, din cauza fiului care se va naște din unirea lor. Boala nu l-ar putea atinge niciodată, zicea zeul, și va trăi ani mulți... Și, în timp ce Ahile creștea, admirat de întreaga Tesalie, Thetis ținea minte făgăduințele zeului... Dar, într-o zi, s-au arătat niște bătrîni, purtători de știri, și au adus vestea morții lui Ahile sub zidurile Troiei. Iar Thetis și-a sfîșiat veșmintele de purpură; și-a smuls și a zdrobit în picioare brățelele și inelele... Unde era oare zeul-poet, care vorbea atât de frumos la ospăț? Unde era oare zeul-profet în timp ce Ahile era ucis în floarea tinereții? Iar bătrînii i-au spus că însuși Apolon coborîse în fața Troiei și că, dînd ajutor troienilor, l-a omorît pe Ahile.

Tragicomicul predomină în *poemele de caracter*, contururi perfecte ca un desen de Ingres, copii precise ale

slăbiciunilor, nebuniilor și cusurilor unei omeniri vii, frivole și totuși vrednică de tandrețe, fertilă în expediente în lucrurile mici, aproape întotdeauna incapabilă de cele mari, împinsă de nenorocire la soluții extreme, iar de mizerie sau de indolență la soluții mediocre ori josnice, totuși nelipsindu-i o anumită înțelepciune: *Discipolul ilustrului filozof, / O fa-voare a lui Alexandru Balas, / Zeii n-aveau decât să-l făurească ei.* O privire asupra lumii fără iluzii, însă nu dezolată și pe care ezităm s-o considerăm drept amară, și totuși ceea ce găsim sub imperceptibila cută a surîsului este tocmai amarul și rigoarea. Să citim, de pildă, *Zeii n-aveau decât să-l făurească ei*:

Sunt acum aproape sărac și fără mijloace. Antiohia, orașul acesta blestemat, mi-a mistuit tot avutul. Ah, oraș blestemat, cu felul său de trai costisitor!

Noroc că sunt tânăr și sănătos tun. Vorbesc o grecească fără cusur... Am și oarecare instrucție militară. Mă socotesc, așadar, făcut să slujesc Siria, patria mea mult iubită...

...O să vorbesc întâi cu Zabina. Iar, dacă n-o să-i plac acestui nătărău, o să mă duc la Gripos, potrivnicul său. Și dacă nici nerodul acesta nu mă angajează, o să mă duc de-a dreptul la Hyrcan.

În ce mă privește, conștiința mea e împăcată gândindu-mă la câte parale face pielea fiecăruia dintre ei: toți trei sunt o pacoste pentru Siria.

Dar ce să fac? Nu sunt decât un amărît care încearcă s-o scoată la capăt... Zeii atotputernici nu aveau decât să se gîndească să plămădească un al patrulea, un om cinstit. Cu mare bucurie m-aș fi dus la el.

Poem de caracter este aproape întotdeauna sinonim cu *poem politic*: Cavafis pune în serviciul intrigilor ptolemaice sau bizantine priceperea unui jucător de șah, interesul pasionat pentru arta frumoasă sau pretins frumoasă a vieții publice, care nu-i lipsește nici unui grec adevărat. Mai mult: ca mulți dintre com-

patrioții săi, Cavafis pare să fi fost, cu multă amărăciune, sensibil la spectacolul de perfidie, de dezordine, de eroism zadarnic sau de josnică inerție ce caracterizează adesea istoria greacă (dar nu mai mult decât orice altă istorie, antică sau modernă): lipsa lui de moralism, disprețul pentru senzațional și pentru emfază conferă acestor teme, avariate de atîția declamatori, o actualitate izbitoare. Îți vine greu să crezi că aceste poeme ale înjosirii și ale înfrîngerii n-au fost inspirate de evenimente ale vremii noastre, ci că au fost scrise acum treizeci de ani asupra unor teme vechi de douăzeci de veacuri. Nici oportunistul abil, nici patriotul miop care își sacrifică țara resentimentelor sale, nici aventurierul care profită pe față de mizeriile vremilor nu sunt denunțați cu violență: sunt doar cu exactitate judecați. Ei continuă să facă parte, însă la rangul lor, care este foarte jos, din această civilizație la a cărei distrugere contribuie și căreia îi datorează restul de eleganță care mai dă puțin lustru egoismului și lașității lor. Și, de asemenea, în opera lui Cavafis eroii nu sunt înconjurați de niște aplauze care ar tulbura spiritul spectacolului certitudinii lor: simbolicii soldați de la Termopile sau Cratesicleea, mama cu suflet mare, merg liniștiți „spre soarta lor”. Ajunge o convingere abia puțin mai apăsată, un patos abia puțin mai marcat în debitul monologului pentru ca cinismul din *Zeii n-aveau decât să-l făurească ei* să devină eroica tristețe din *Demetrios Soter*, pe un temei de indignare și de dispreț:

...Își închipuia că poate face lucruri mari, că poate șterge rușinea care, de la bătălia de la Magnezia încoace, apăsă asupra patriei sale. Căuta să se convingă că Siria va fi din nou o țară puternică, cu armatele, flotele și puternicele ei fortărețe, cu bogățiile ei.

Suferea, îi sîngera inima cînd, la Roma, simțea în conversațiile prietenilor săi, tineri de casă mare, cînd simțea în

felul prevenitor și plin de curtoazie în care se purtau cu el, fiu al regelui Seleucus Philopator, o umbră din secretul dispreg pentru dinastiile elenistice decăzute, incapabile de fapte mari, neputincioase să-și guverneze popoarele. Rămas singur, îl cuprindea indignarea, își jura să dezmință ideile acelor oameni... Va lupta, va face tot ce trebuie făcut, își va înălța iarăși țara...

Ah, numai să se fi putut întoarce acasă! Părăsise Siria atât de tânăr încât abia își amintea chipul patriei. Dar se întorcea mereu acolo în gând, ca la ceva sfânt de care nu te apropii decît în genunchi, ca la viziunea unei țări frumoase, viziunea unor orașe și porturi grecești.

.....
Acuma însă, deznădejde și tristețe!... Prietenii lui de la Roma aveau dreptate: dinastiile ieșite din cucerirea macedoneană nu erau sortite să dureze.

Dar nu-i nimic: s-a străduit, a luptat și, în neagra lui dezamăgire, reține cu mîndrie un singur lucru, acela că, în plin dezastru, el dovedește încă același curaj neîmblînzit.

Restul erau amăgiri, strădanii deșarte. Siria parcă nici n-ar mai fi patria lui. Este doar țara lui Heraclid și a lui Balas.

Într-un anume sens, poemele politice sunt și ele poeme de soartă: e vorba de data aceasta de o soartă făcută de om. De la tehnica din *Caracterele* lui Teofrast, pentru care contează mai ales calitățile și defectele individului, trecem astfel treptat la poeziile acelea surprinzătoare unde jocul expedientelor, al temerilor și al calculelor politice dobîndește limpezimea severă a unei epure. Emoția este îndepărtată în chip deliberat; ironia, cînd se găsește, este astfel ascuțită încît să ucidă fără a dura. Alegoricul și aproape prea celebrul poem *Așteptîndu-i pe barbari* servește ca demonstrație prin absurd a politicii defetiste; *În 31 înainte de Isus Cristos, / Alexandru Ianneus și Alexandra, / Într-o mare colonie greacă, / Într-un oraș din Asia Mică* rezumă în cîte o scenă de stradă sau într-o pâlăvrăgeală de funcționari eterna comedie a statului; poeme ca *Nemulțumirea Seleucidului* sau *Ambasadori*

ai Alexandriei situează realismul politic în planul celei mai pure poezii, reușită foarte rară, care este și aceea a dramelor istorice ale lui Racine. Frumusețea lor consistă într-o totală absență de vag sau de greș:

De veacuri întregi nu s-au mai văzut la Delfi ofrande atît de bogate ca acelea aduse de cei doi Ptolemei, cei doi regi, cei doi frați rivali. Numai că preoții care le-au primit sunt îngrijorați. Vor avea nevoie de toată experiența lor pentru a compune cu dibăcie oracolul care li se cerea. Pe care dintre cei doi frați este mai puțin primejdios să-l superi? Sacerdoții țin noaptea adunări secrete și discută treburile de familie ale Lagizilor.

Dar solii se arată din nou. Declară că se întorc la Alexandria; își iau rămas-bun fără să mai ceară vreun oracol. Preoții erau bucuroși; de altfel splendidele ofrande le rămîn. Sunt însă foarte uimiți, nu înțeleg care să fie pricina acestei indiferențe subite. Pentru că nu aflaseră că ieri ambasadorilor le sosiseră știri foarte grave. Oracolul a fost rostit la Roma. Împărțeala s-a făcut.

Lăsînd la o parte poemele istorice de inspirație erotică, prea apropiate de poemele personale, și de studiat împreună cu ele, ajung în sfîrșit la frumoasele poeme pe jumătate gnomice și pe jumătate lirice pe care mi-ar plăcea să le numesc *poeme de meditație pasională*. Notația politică, cea de caracter, și cea de soartă par să se topească aici într-un concept mai amplu și mai fluid al destinului, ca o determinare totodată exterioară și lăuntrică, asociată unei libertăți implicit divine. Așa este acel *Theodotos*, care seamănă cu un desen de Mantegna, sau poemul intitulat *Zei îl părăsesc pe Antoniu*, plin de misterioasa muzică a plecării zeilor ocrotitori ai cetății, care îl părăsesc în ajunul bătăliei decisive pe favoritul lor de ieri: fanfară himerică provenind din biografia scrisă de Plutarh și care a trecut și prin piesa lui Shakespeare:

Cînd, la miezul nopții, vei auzi cum trece o ceată invizibilă, cu sunet de muzici și de cîntec, nu-ți plînge zadar-

nic Norocul, care, în sfârșit, te părăsește, nici faptele tale neîmplinite, nici atâtea planuri care s-au dovedit iluzorii. Ca un om curajos, de multă vreme pregătit pentru asta, salută Alexandria care se duce. Dar mai ales această greșală să n-o faci: să nu-ți spui că te-a amăgit auzul sau că a fost un vis. Fii mai mare decât speranța aceasta deșartă. Apropie-te de fereastră cu un pas neșovăielnic, ca un om curajos, de multă vreme pregătit; îți ești dator acest lucru de vreme ce ai fost socotit vrednic de un asemenea oraș... Mișcat, dar fără să te lași pradă rugăminților și implorărilor celor lași, gustă ultima plăcere de a asculta sunetul instrumentelor minunate ale cetei divine și salută Alexandria pe care o pierzi.

Alexandria... Alexandria... În poemul citat mai sus Antoniu pare să vadă cum se îndepărtează, nu zeii săi protectori, ca în Plutarh, ci însuși orașul, pe care poate îl va fi iubit mai mult decât pe Cleopatra. Pentru Cavafis, în orice caz, Alexandria este o ființă iubită. Gustul voluptuos al parizianului pentru Paris, prețuit, posedat, cu bulevardele lui exterioare și, nu mai puțin, cu amintirile Luvrului său, ar fi poate pentru noi echivalentul cel mai exact al unei asemenea pasiuni. Rămîne totuși o diferență: în ciuda răsturnărilor suferite, în ciuda furiei de a distruge și a necesității de a înnoi, Parisul a păstrat martori vizibili ai istoriei sale: Alexandriei nu i-au mai rămas din străvechile ei splendori decât numele și locul pe care este așezată. Poate Cavafis a fost avantajat de hazardul care l-a făcut să se nască într-un oraș atît de văduvit de prestigiul și de melancolia ruinelor. În poezia lui trecutul trăiește din nou nemijlocit, suscitată din texte fără frumoșii intermediari pe care pictura barocă și poezia romantică i-au așezat între Antichitate și noi. Chiar faptul că ruptura provocată de islamism a avut loc în Alexandria cu opt secole mai devreme decât în Bizanț sau la Atena îl obligă pe Cavafis să se refere direct la o lume grecească mai veche, cu o cultură mai bogată, anterioară Evului Mediu ortodox, și îl cruță totodată de cuta

bizantină care marchează adesea pînă la exces gîndirea neogreacă. Alexandria, în sensul cel mai cosmopolit și în același timp cel mai provincial al acestui cuvînt rău înțeles. Cavafis a iubit cu patimă acest mare oraș agitat și zgomotos, bogat și sărac, prea ocupat cu afacerile și cu plăcerile lui din clipa aceasta pentru a se mai gîndi la trecutul împrăștiat în pulbere. Burghezul care a fost Cavafis a gustat în orașul acesta, din plin, plăceri, a cunoscut biruința și înfrîngerile, a înfruntat primejdii. A ieșit pe balcon pentru a se distrage „privind puțin mișcarea străzii și viața magazinelor”; trăind acolo atîta vreme, a „impregnat-o cu sens”. A avut și el, în felul său, viața sa inimitabilă, ca Antoniu. Iar, admonestîndu-l pe Antoniu, se admonestează pe sine.

Să ne apropiem acum de domeniul poemelor strict personale și, cu deosebire, de poemele de dragoste. În treacăt fie zis, este păcat că formula „poeme erotice” s-a încărcat în franceză cu o conotație supărătoare. Dar, dacă o spălăm de ceea ce o degradează, păstrînd totuși ceva din accepția ei curentă, formula definește exact aceste poeme totodată impregnate de experiență voluptuoasă și atît de străine de excesele lirismului amoros. Incredibilul control al expresiei de care Cavafis dă dovadă aproape întotdeauna* depinde poate, măcar în parte, de inspirația lor exclusiv pederastică, de faptul că poetul, născut creștin și om al secolului al XIX-lea, vorbește în aceste poeme despre

* Excepez vreo zece poeme de o sentimentalitate auto-compătimitoare și nevolnică, întrebîndu-mă totuși dacă iritația cititorului modern (și a mea proprie) în prezența oricărei efuziuni de genul acesta nu reprezintă o formă de ipocrizie la fel de primejdioasă ca oricare alta. De ce i-am recunoaște pasiunii dreptul la violență și nu și pe acela la reveria tînjitoare sau tandră? Ar însemna să-i impunem o constrîngere nepotrivită. Lucrul acesta odată convenit, cîteva poeme ale lui Cavafis rămîn pentru mine de o platitudine (și, prin urmare, de o indecență) inacceptabilă.

sentimente și despre acte interzise sau dezaprobat. O seamă de EU-uri peremptorii, asociate cu precizii gramaticale care nu lasă nici o îndoială asupra sexului, se găsesc destul de rar în opera sa, și numai începând din 1917, adică, totuși, *înaintea* momentului în care aceste îndrăzneli de expresie erau pe cale să devină relativ curente în poezia și în proza occidentală. În rest, ceea ce completează pentru noi (și au suplimentat pentru el) mărturisirile personale, tot mai rare și aproape întotdeauna voalate, sunt poemele istorice, bucățile gnomice și impersonale. Însă interesul acestor expresii rezervate ar fi neînsemnat dacă voalarea n-ar ajunge să dea acestor poeme în chip voit specializate un farmec anume. Au în ele ceva cumva abstract care le sporește frumusețea. Cum se întâmplă cu anumite *Rubayaturi* ale lui Omar Khayyam traduse de Fitzgerald sau cu *Sonetele* lui Shakespeare, acestea sunt mai puțin poeme adresate celui iubit cât niște poeme despre iubire. Iată de ce poezii ca *Soarele după-amiezii* sau *Pe puntea unei bărci*, unde poetul îndrăgostit vorbește în propriul său nume, poartă semnele unei nevolnicii sau, pentru a vorbi fără ocolișuri, ale unei regretabile înduioșări de sine. Oricum, așa apar în comparație cu poeziile limpezi și nete, în care prezența autorului ușor îndepărtat de opera lui se simte cel mult ca așternerea unei umbre. Cuvântul EU poate țîșni dintr-o impulsivitate nesocotită, însă folosirea lui EU presupune un stagiul de reflecție care reduce atît partea întâmplătorului, cît și riscul exagerării sau al erorii. Pe de altă parte, EU-ul anumitor confidențe savant delimitate, cum ar fi de pildă *Foarte departe*, ajunge să dobîndească la Cavafis un sens tot atît de nud, tot atît de detașat, ca EL-ul din poemele impersonale; și ca o specie de admirabilă aspațialitate:

Aș vrea să evoc această amintire: numai că, uite, n-a mai rămas din ea mai nimic, este aproape de tot ștearsă. Se află

îngropată undeva foarte departe, în adîncul primilor mei ani de adolescență.

O piele, care părea făcută din iasomie... August, seara aceea... Să fi fost august? Ochii abia dacă îi mai țin minte. Pare-mi-se că erau albaștri. Da, da, erau albaștri, de un albastru de safir.

O încercare asupra poeziei erotice a lui Cavafis ar trebui să țină seama de precedentele grecești, îndeosebi de *Antologia palatină*: în fond, opera lui Cavafis este ultima verigă a acestei tradiții vechi de două milenii și jumătate. De asemenea, decisivă a fost influența modurilor de expresie erotică prevalente în Europa primelor decenii ale secolului al XX-lea, poate chiar mai importantă decît tradiția elenică. Poezia greacă, oricît de intelectualizată i-ar fi expresia, este întotdeauna directă: strigăt, suspin, orgasm, cuvintele care se nasc spontan pe buze în prezența ființei iubite. Ea rar amestecă patosul și elaborarea realistă cu lirismul sau cu obscenitatea, amîndouă aproape pure. Unui Calimah nu i-ar fi dat prin minte să descrie mîinile pătate de rugină și de ulei ale unui tînăr negustor de fiare vechi, ca în *Zile din 1909, 1910 și 1911*. Un Straton ar fi văzut în asta cel mult un excitant amoros. Nu încapă îndoială că poeții aceștia n-ar fi știut să scoată de aici meditația aceea scurtă și densă asupra mizeriei și a uzurii, unde dorința se asociază cu o milă aproape mută. Mai mult, sentimentul unei constrîngerii morale, rigoarea sau ipocrizia moravurilor nu i-au apăsă pe acești poeți antici cum apasă asupra omului din timpurile noastre. Sau, mai degrabă, nu i-au apăsă în același fel și cu aceeași greutate. Problema e complexă și, chiar și pentru Antichitate, se pune în chip diferit de la țară la țară, de la secol la secol. Rămîne faptul că cei vechi n-au avut de trecut peste inevitabila fază inițială a luptei împotriva propriei conștiințe:

Se jură iarăși și iarăși că își va schimba viața. Însă când vine noaptea, cu ispitele și cu făgăduințele ei, însă atunci când vine noaptea, cu puterea pe care numai ea o are, făcută din arderea trupului care vrea și care cere, el, rătăcit, se avîntă către aceeași bucurie și aceeași pierzanie.

Orice noțiune de păcat este cu totul străină de opera lui Cavafis; dimpotrivă, pe plan social, este limpede că riscul scandalului și al reprobării a contat pentru el, ba chiar că, într-un anume sens, l-a obsedat. La prima vedere, e adevărat. Orice urmă de angoasă pare să fi fost destul de repede eliminată din opera aceasta înțeleaptă: angoasa, în materie senzuală, este aproape întotdeauna un fenomen de tinerețe. Și ea ori nimicește un om, ori scade treptat în virtutea experienței, a unei mai bune cunoașteri a lumii sau pur și simplu datorită obișnuinței. Poezia lui Cavafis e poezia unui om bătrîn a cărui seninătate a avut timpul să se împlinească. Însă încetineala evoluției sale dovedește că acest echilibru n-a fost cu ușurință dobîndit. Jocul de reticențe și de paravane literare menționat mai sus, amestecul curios de rigoare și de exces în cuprinsul aceluiași stil, și îndeosebi secreta amărăciune de care sunt impregnate anumite poezii sunt și ele mărturii în același sens. În *al douăzeci și cincilea an al său*, / *Pe stradă*, / *Zile din 1896*, / *Un scriitor de douăzeci și patru de ani* seamănă cu acele semne care indică, pe un pămînt acum uscat, înălțimea pînă la care urcau odinioară valurile. În *Obîrșia lor*, rușinea și teama inseparabile de orice experiență clandestină îi dau poemului frumusețea unei acvaforte trasate cu ajutorul acidului celui mai coroziv:

Plăcerea lor interzisă s-a împlinit. S-au sculat de pe pat și se îmbracă în grabă, tăcuți. Ies pe furiș din casă și, cum merg pe stradă puțin neliniștiți, par să se teamă ca nu cumva ceva din înfățișarea lor să trădeze forma iubirii lor.

Dar ce cîștig pentru artist! Mîine, poimîine, sau peste ani, el va scrie puternicele poeme a căror obîrșie se află aici.

Ca orice om meditativ, Cavafis și-a schimbat în timp nu numai gradul de adeziune la propriile sale acte, dar și judecata lui morală asupra legitimității acestora, iar vocabularul său păstrează urmele ezitărilor prin care a trecut. Pare să fi pornit de la ceea ce ușor am putea numi viziunea romantică asupra homosexualității, de la ideea unei experiențe anormale, maladive, ieșind dintre limitele a ceea ce este uzual și permis, dar tocmai de aceea darnică în bucurii și în cunoștințe secrete, prerogativă a unor naturi îndeajuns de ardente sau îndeajuns de libere pentru a se aventura dincolo de ceea ce este licit și cunoscut (*Imenos*, / *Într-o carte veche*). De la această atitudine, condiționată tocmai de depresiunea socială, Cavafis a trecut la o perspectivă mai clasică, dacă pot zice așa, și mai puțin convențională a problemei. Noțiunile de fericire, de plenitudine, de validitate a plăcerii au devenit preponderente. A sfîrșit prin a face din senzualitatea lui pivotul operei sale (*Un client*, / *În orașelul fără bucurie*, / *Consimțămînt*, / *Privilegiu rar*, / *A venit să citească*). Anumite poezii de dată destul de tîrzie sunt chiar liniștit libertine, fără ca de altfel să putem hotărî dacă artistul ajunge aici la o eliberare totală și, ca să zicem așa, la comedia propriei sale drame, sau dacă este vorba pur și simplu de slăbirea progresivă a capacității bătrînului de a se controla. Oricum ar sta lucrurile, și chiar în ordinea erotică, evoluția lui Cavafis diferă radical de cea a scriitorilor occidentali din vremea sa, cu care s-ar fi crezut la început că poate fi comparat. Minunata lui lipsă de orice impostură îl împiedică să se complacă, cum a făcut Proust, într-o imagine grotescă sau falsificată a propriilor sale înclinări, să-și caute un soi de alibi rușinos în caricatură sau de alibi romanesc în travesti. Pe de altă parte, elementul de revendicare prezent la Gide, nevoia de a-ți pune imediat experiența personală în serviciul unei reforme raționale sau al unui progres social (sau al unuia sperat ca atare), este incompatibil cu

resemnarea austeră care ia lumea așa cum este și moravurile așa cum sunt. Grecului acestuia tomnatic îi pasă prea puțin dacă este dezaprobat sau urmat și astfel se realizează fără rezerve hedonismului antic. Modul acesta pătimaș și totuși lejer de a vedea plăcerea, fără abjecție, fără retorică și, de asemenea, fără urmă din delirul interpretativ cu care ne-a obișnuit epoca postfreudiană, l-a dus până la urmă pe Cavafis la un fel de asertiune pură și simplă a oricărei libertăți a simțurilor, indiferent de forma ei:

Bucurie și parfum al vieții mele: clipele în care am găsit plăcerea, așa cum o căutam. Bucurie și parfum al vieții mele: îndepărtarea de toate iubirile, de toate voluptățile aceleași mereu.

Iată așadar poeme erotice, poeme gnomice pe o temă erotică mai curînd decît poeme de iubire. La prima vedere, te poți chiar întreba dacă în opera aceasta figurează iubirea pentru o ființă anume: ori Cavafis nu a avut asemenea iubire, ori, cu discreție, a păstrat-o acoperită de tăcere. Dar dacă privești lucrurile mai îndeaproape, nu lipsește totuși nimic: întâlniri și despărțiri, dorință satisfăcută sau nu, tandrețe sau sațietate, nu asta este oare ce rămîne din orice viață de iubire trecută prin creuzetul amintirii? Nu e mai puțin adevărat că limpezimea privirii, refuzul oricărei exagerări sau emfaze, deci înțelepciunea, precum și diferențele de statut social și de vîrstă și probabil caracterul venal al unor experiențe, îi conferă iubitorului, chiar în cursul celor mai calde căutări și bucurii carnale, un fel de detașare retrospectivă*. Și mai este și faptul că, la

* Ne putem întreba de asemenea dacă viața senzuală a lui Cavafis n-a fost intermitentă ori săracă, mai ales tocmai în vremea în care sensibilitatea poetului se forma, și dacă nu cumva neîncetata stăruință asupra plăcerii trecute nu este la el, înainte de toate, o manie de om singuratic. Unele poeme confirmă această ipoteză, altele nu. Există oameni ale căror secrete sunt aproape întotdeauna bine păstrate.

Cavafis, lenta cristalizare a poemului tinde să-l îndepărteze infinit de șocul imediat, să nu regăsească prezența decît sub forma amintirii, la o distanță pînă la care, ca să zicem așa, vocea nu mai ajunge. Și că, în această operă unde EU și EL își dispută înțîietatea, TU este ciudat de absent. Ne aflăm aici într-un loc de unde lipsește zborul, avîntul, într-un domeniu în care, dimpotrivă, domnesc concentrarea cea mai egocentrică și tezaurizarea cea mai avară. Astfel că gestul poetului și al îndrăgostitului mînuindu-și amintirile nu este prea diferit de cel al colecționarului de obiecte prețioase sau fragile, cochilii ori giuvaieruri, sau de acela al amatorului de monede vechi aplecîndu-se asupra cîtorva profiluri pure însoțite de o cifră sau de o dată, cifrele și datele pentru care arta lui Cavafis vădește o predilecție aproape superstițioasă. Obiecte iubite.

Trupule, amintește-ți... Gustul acesta pentru viața posedată în termenii amintirii răspunde la Cavafis unei mistici pe jumătate exprimate. Și, nu încapе îndoială, problema amintirii a fost, ca să zicem așa, „în aer” de-a lungul primului sfert al secolului al XX-lea. În toate zările Europei, spiritele cele mai alese s-au silit să-i înmulțească ecuațiile. Proust, și Pirandello, și Rilke (cel din *Elegiile de la Duino* și, mai mult, cel din *Malte Laurids Brigge*: „Pentru a scrie poeme bune trebuie să ai amintiri... Și trebuie să le uiți... Și trebuie să ai marea răbdare de a aștepta să se retrezească în tine”), și Gide el însuși, care adoptă în *Imoralistul* soluția extremă a clipei și a uitării. Acestor amintiri subconștiente sau chintesențializate, voite sau involuntare, grecul Cavafis le opune un alt tip de amintire, parcă izvorîta din mitologiile lumii sale, o Amintire-Imagine, o Amintire-Idee aproape parmenidiană, centru incoruptibil al universului său de carne pieritoare. În lumina acestor considerații, putem spune că toate

poemele lui Cavafis sunt poeme istorice și că emoția care reînvie un tânăr chip întrevăzut la colț de stradă nu se deosebește cu nimic de aceea pe care o suscită Cezarion, așa cum îl evocă o culegere de inscripții din vremea Ptolemeilor:

...Ah, iată-te, cu grația ta imprecisă! Istoria îți consacră abia două-trei vorbe, spiritul meu poate așadar să te re-creeze în deplină libertate. Te-am făcut frumos și sensibil. Arta mea îți dă chipului tău farmecul mișcător al unui vis. Închipuirea mea ți-a dat atîta viață încît ieri seară, cînd mi s-a stins lampa (am făcut-o dinadins să se stingă), mi s-a părut că te văd intrînd la mine în odaie, palid și obosit, perfect în durerea ta, așa cum trebuie să fi fost în Alexandria cucerită, încă sperînd zadarnic că acelor oameni perfizi o să li se facă milă de tine. Ei, care șopteau prin colțuri: „Destul cu Cezarii!”

Să comparăm acum cu acest fiu al Cleopatrei o tinerețe mai puțin celebră, un trecător oarecare prin serile Alexandriei moderne:

Privind un opal cu nuanțe cenușii mi-am adus aminte de doi ochi cenușii pe care i-am cunoscut acum vreo douăzeci de ani.

Ne-am iubit timp de o lună. Apoi a plecat. La Smirna, cred, unde avea de lucru, și nu ne-am mai revăzut niciodată.

Ochii cenușii (dacă mai este viu) își vor fi pierdut strălucirea. De bună seamă, chipul acela frumos este acum urît.

Amintire, înfățișează-mi astă seară ochii aceia așa cum au fost cîndva. Amintire, din dragostea aceea adu-mi astă seară cel mai mare număr de amintiri cu putință.

Dacă poetul modern luptîndu-se cu trecutul (al său ori al istoriei) ajunge aproape întotdeauna la respingerea sau la negarea totală a amintirii, Lucrul se datorează faptului că el se pleacă peste o imagine heraclitiană a timpului, aceea a rîului care își roade propriile maluri, înecînd atît pe cel care contemplă cît și obiectul contemplat. Proust s-a zbatut cu această imagine de-a

lungul întregului *Timp pierdut*; și n-a scăpat de ea, cît va fi scăpat, decît ajungînd în sfîrșit pe țărmurile platoniciene ale *Timpului regăsit*. Timpul cavafian aparține mai mult timpului-spațiu al filozofiei eleate, „săgeată care zboară și care stă pe loc”, segmente egale între ele, ferme, solide, însă divizibile la infinit, puncte imobile constituind o linie totuși în mișcare. Fiecare clipă trecută este, prin aceasta, mai sigură, mai definită, mai accesibilă contemplației poetului și chiar voluptății sale, decît instabilul prezent care este mereu încă viitor și deja trecut. Clipa trecută este fixă, stabilă, ceea ce prezentul nu poate fi. Văzută din acest unghi, tentativa poetului de a accede la trecut nu mai este situată în domeniul absurdului, deși încă patetic așezată la hotarele imposibilului. În *Potrivit rețetelor vechilor magi greco-sirieni*, exigența irealizabilă a amintirii purifică un rest de sentimentalitate facilă:

Ce filtru magic, s-a întrebat iubitorul de perfecțiune, ce buruieni distilate potrivit rețetelor vechilor magi greco-sirieni ar putea să-mi dea înapoi cei douăzeci și trei de ani pe care i-am avut cîndva, pentru o zi, sau măcar pentru cîteva ceasuri (dacă puterea vrăjii este doar atîta), ar putea să-mi dea înapoi pe prietenul meu, cei douăzeci și doi de ani ai săi, frumusețea, iubirea?

Dar ce buruieni distilate potrivit rețetelor vechilor magi greco-sirieni, aducînd timpul înapoi, ne-ar reda și camera aceea mică, aceeași?

Poemul acesta este singurul în care Cavafis înregistrează un eșec parțial al amintirii, datorat în parte ireversibilității timpului, în parte extraordinarei complexități a naturii lucrurilor. De obicei, Cavafis nu caută atît reînvierea trecutului, cît o imagine a acestuia, o Idee, poate o Esență. Senzualitatea lui duce la un filtraj mistic al realității, rezultat la care ar fi ajuns fără îndoială și spiritualitatea. Lacunele istoriei și, drept

urmare, absența unor precizări pentru el de prisos*, îi servesc necromantului îndrăgostit să-l evoce mai bine pe Cezarion. Poetul conjură din adâncul amintirii imaginea tânărului cu ochi cenușii grație unei separații de douăzeci de ani care izolează și pecetluiește definitiv amintirea. În *Zile din 1908* silueta înotătorului stînd în picioare pe plajă, cu grijă purificată de tot ce-ar fi fost deplasat sau mediocru, se detașează etern pe un admirabil fundal de uitare:

...Zile ale verii lui 1908! Costumul de doc s-a șters din fericire din imaginea rămasă.

Dăinuie doar momentul în care își scotea și arunca departe de el acele veșminte nedemne, lenjeria lui cîrpită. Rămînea astfel în întregime gol, de o frumusețe fără pată, o priveliște ca un miracol! Părul lui nepieptănat, dat pe spate, trupul ușor bronzat de baia matinală, de goliciunea lui pe țărmul mării.

Dimpotrivă, în *O imagine dăinuie* ai impresia că s-a împlinit dorința formulată în *Potrivit rețetei vechilor magi greco-sirieni*: reminiscența senzuală readuce cu ea o dîră de banale referințe exterioare care slujesc la autentificarea ei; opera de artă primește, întocmai așa cum a fost, amintirea aceea mizeră, scandaloasă și totuși aproape sacră:

Ar putea fi unu sau două către dimineată.

Într-un colț al tavernei, în spatele paravanului de lemn... Eram singuri în sala pustie. O lampă cu petrol arunca o lumină slabă. La ușă, chelnerul, obosit de prea multă veghe, dormea.

Nimeni nu putea să ne vadă. Însă deja pasiunea ne făcea să uităm orice prudență.

Hainele s-au întredeschis. Prea multe nu erau, ardea o zi divină de iunie.

* E aproape inutil să spun că „istoricul-poet” Cavafis se situează aici la antipodul istoriei. Nici un istoric serios nu s-a bucurat vreodată că știe prea puțin.

Voluptate a cărnii prin veșmintele întredeschise! Scurtă dezgolire a cărnii! Imaginea aceasta a traversat douăzeci și șase de ani, iar acum și-a găsit lăcaș în poemul acesta.

Reminiscența carnală l-a făcut pe artist stăpîn al timpului: fidelitatea lui față de experiența senzuală ajunge pînă la urmă la o teorie a nemuririi.

Fiecare poem al lui Cavafis este un poem memorial (trebuie să avem îndrăzneala de a folosi acest frumos adjectiv); fiecare poem, istoric sau personal, este în același timp un poem gnomic; acest didacticism, neașteptat la un poet din vremea noastră, constituie poate partea cea mai îndrăzneată a operei sale. Suntem atît de obișnuiți să vedem în înțelepciune un reziduu al pasiunilor stinse, încît ne este greu să recunoaștem în ea forma cea mai dură și cea mai condensată a ardorii, particula de aur născută din foc — și nu cenușa. Rezistăm îndelung în fața acestor poezii destul de reci, de tot alegorice sau de tot pilduitoare, *Apollonios din Tyana la Rhodos*, lecție de perfecțiune, *Termopile*, lecție de stăruință, *Prima treaptă*, lecție de modestie. Ne obișnuim greu cu brusca trecere de la didacticism la lirism, sau invers, în poeme atît de frumoase ca *Orașul*, lecție de resemnare, dar, și mai mult decît atît, plîngere a neputinței omenești de a ieși din sine, și *Itaca*, poem al exotismului și al călătoriei, dar mai ales pledoarie în favoarea experienței, avertisment împotriva a ceea ce aș numi iluziile deziluziei:

Cînd vei pleca spre Itaca, dorește-ți ca drumul să fie lung, bogat în peripeții și în experiențe. Să nu te temi nici de Lestrygoni, nici de Cyclopi, nici de mînia lui Poseidon. Nu vei vedea nimic de felul acesta cîtă vreme gîndurile tale rămîn înalte, iar trupul și sufletul tău nu se lasă atinse decît de emoții mai presus de josnicie. Nu-i vei întîlni nici pe Lestrygoni, nici pe Cyclopi, nici pe sălbaticul Poseidon, dacă nu-i porți în tine însuți, dacă inima ta nu ți-i scoate în cale.

Dorește-ți ca drumul să fie lung și numeroase diminețile de vară când (cu ce bucurie!) vei pătrunde în porturi de tine nemaivăzute. Oprește-te la negustorii fenicieni și cumpără de-acolo mărfuri frumoase: nacru și coral, ambră și abanos, și o mie de feluri de parfumuri îmbătătoare. Cumpără cât mai multe asemenea parfumuri îmbătătoare. Vizitează numeroase cetăți egiptene și caută cu orice preț să ajungi la înțelepții lor.

Păstrează-ți mereu Itaca în minte. Scopul tău final este să ajungi acolo, însă nu-ți scurta peregrinarea: cel mai bine este ca ea să dureze ani și ani și ca tu să ajungi în sfârșit la insula ta când vei fi deja bătrîn, bogat de tot ce vei fi cîștigat în calea ta, fără să aștepți ca Itaca să te îmbogățească.

Itaca ți-a dăruit călătoria, călătoria cea frumoasă: fără ea, n-ai fi pornit niciodată la drum. Altceva insula ta nu mai are să-ți dea.

Chiar dacă o vei găsi săracă, Itaca nu te-a amăgit. Înțelept cum ai devenit în urma atîtor încercări, vei fi înțeles în sfârșit ce înseamnă Itacele.

Este extrem de interesant să privești cum se pîr-guiește această înțelepciune, și vezi cum sentimentele de neliniște, de singurătate, de despărțire, foarte manifeste încă în primele poeme, își cedează locul unei liniști destul de adînci pentru a părea facilă. Este întotdeauna important să știm dacă, în ultimă analiză, opera unui poet se înscrie în favoarea revoltei sau a acceptării. Iar opera lui Cavafis se caracterizează tocmai printr-o surprinzătoare absență de protest. Fără îndoială, în aceeași măsură ca și importanța acordată amintirii, această lucidă seninătate îi dă lui Cavafis aspectul foarte grecesc de poet-om bătrîn, la antipozii idealului romantic al poetului-adolescent, al poetului-copil, și aceasta tocmai în ciuda faptului că bătrînețea, avînd în universul ei locul aproape pretutindeni rezervat morții, este pentru acest voluptuos singurul dezastru ireparabil:

Trupul, chipul, care îmi îmbătrînesc: răni ale unui crîncen cuțit... Nu sunt cîtuși de puțin resemnat. Recurg la tine,

Artă a Poeziei, care te pricepi destul de bine să vindecî cu leacurile tale... Încercare de a amorți durerea prin imaginație, de a o domoli prin verb.

Răni ale unui crîncen cuțit... Adu-ți leacurile, Artă a Poeziei, care ne împiedică (pentru o vreme) să simțim durerea.

Putem spune fără paradox că, la Cavafis, revolta își află locul înlăuntrul acceptării, ea face inevitabil parte din condiția umană pe care poetul o recunoaște ca fiind a sa. Tot așa, foarte frumoasele versuri inspirate de un pasaj din Dante, *Che fece... il gran rifiuto*, poem al îndîrjirii și al refuzului, rămîn totuși situate în adîncul acceptării, formulează cazul extrem și personal în care a nu te răzvrăti ar însemna o răzvrătire. Într-adevăr, o concepție de acceptare completă nu se poate întemeia decît pe sentimentul foarte puternic a ceea ce este unic, ireductibil și, pînă la urmă, valabil, în fiecare temperament și în fiecare destin:

Pentru unii oameni vine o zi cînd trebuie să rostească marele DA sau marele NU. Cel ce-l are gata pregătit în sine, acel DA, se manifestă neîntîrziat; spunîndu-l, el face progrese în prețuirea altora și potrivit propriilor ei legi.

Cel care a refuzat nu regretă nimic: dacă i s-ar pune iarăși aceeași întrebare, el ar răspunde iarăși NU — și totuși acest NU, acest NU îndreptățit, îi copleșește întreaga viață.

În sfîrșit, cu și mai multă hotărîre decît pentru acel Marc Antoniu despre care a fost vorba mai sus, totul se reduce la un deznodămînt prea repede acceptat pentru a nu fi fost, în secret, deznodămîntul dorit:

Cînd Macedonenii l-au părăsit, mărturisind astfel că îl preferau pe Pyrrhos, regele Demetrios (care nu avea un suflet de rînd!) nu s-a purtat deloc, din cît se zice, ca un rege. S-a dus să se dezbrace de veșmintele sale de aur, și-a azvîrlit departe încălțămîntea de purpură; s-a îmbrăcat în niște haine de rînd și a fugit. Procedînd ca un actor care, odată reprezentația încheiată, își schimbă costumul și pleacă.

Acceași lipsă de revoltă îi îngăduie lui Cavafis să se miște cu degajare în sânul ortodoxiei sale moștenite și face din el, la urma urmei, un creștin. Un creștin cât mai departe cu putință de frământările și de efuziunile inimii, sau de rigoarea ascezei. Și totuși un creștin, pentru că *Religio*, în sensul antic al termenului, la fel ca și *Mystica*, face parte din universul creștinismului. Moartea împăcată care, la Cleon din *Mormîntul lui Ignățiu*, la Myres, la Manuel Comnenul urmează unei vieți voluptuoase este și ea un fel de a te supune naturii lucrurilor; această despuiere monahală prelungește în felul ei temele înțelepciunii stoice, mulțumind în secret nihilismul oriental adesea infuzat în gândirea greacă, atît de contrară lui la prima vedere. Însă, la Cavafis, tradiția ortodoxă rămîne o formă de atașament la mediu și la ambianță; în fond, nu are în opera sa decît un rol secundar. Elementele propriu-zis mistice s-ar putea găsi mai degrabă în partea păgînă a poemelor, în atenția scrupuloasă de a nu contraria lucrarea demonică sau divină („noi suntem cei care îi împiedică pe zei să-și facă datoria, noi, muritori nerăbdători și fără experiență”) și, mai mult decît în asta, în ecuația perpetuă faptă-amin-tire-nemurire, adică în chemarea divinului din om. Cît despre morală, ea nu se îndepărtează întru nimic de ceea ce ar fi putut să practice un contemporan al lui Hadrian sau al lui Marcus Aurelius. Ca o carne care poartă în ea armătura ei de tendoane și de oase, poemele acestea ascund în adîncul lor vigoarea necesară oricărui suflet voluptuos. Pretutindeni, chiar pînă și sub formele cele mai delicios gingașe, întîlnim stoicismul, dură vertebră.

Acestei mistici aproape goetheene i se adaugă la Cavafis elementele unei poetici care pare la prima vedere că provine din Mallarmé. Estetică a secretului, a tăcerii, a transfigurării:

El înfășoară cu grijă, ordonat, în prețioasă pînză verde, violetele făcute din ametist, trandafirii făcuți din rubine, crinii făcuți din perle, frumoși, perfecți, așa cum îi vrea, cum îi iubește, cum îi judecă frumoși, și nu așa cum i-a văzut și i-a observat în natură.

Îi va păstra în cufărul său, dovezi ale artei sale îndrăznețe și iscusite, și, dacă îi intră în prăvălie vreun client, va scoate din sipelele lor și le va vinde alte bijuterii deosebite, brățări, lanțuri, salbe sau inele.

Numai că secretul nu duce la un ermetism lingvistic sau literar*; poziția poetului rămîne cea care a fost a epocilor mari, aceea a unui meșteșugar de mare clasă: funcția lui se mărginește la a-i da materiei celei mai fierbinți și mai haotice forma cea mai limpede și mai bine lucrată. Nicăieri arta nu este considerată ca fiind mai reală sau mai nobilă decît realitatea sau, pe de altă parte, ca fiind transcendental opusă noțiunilor de voluptate, de glorie și chiar de simț comun, de care, dimpotrivă, rămîne cu prudență legat. Artă și viața se întrajutorează: totul îi slujește operei, cînd iubirea (*Bijutierul*), cînd umilința (*Obîrșia lor*). Pe de altă parte, arta, la rîndul ei, îmbogățește viața (*Privilegiu rar*); ea are remedii care, „pentru un timp”, vindecă rănile noastre (*Melancolia lui Iason, poet în Commagena*); ea culege, cu un recipient prețios, distilatul amintirii (*Într-o noapte, O imagine dăinuie*). Mai mult, mărturisire scăpată ca din întîmplare acestui poet al prezentului trecut, el știe mijloace „de a combina zilele” (*Aporturi*). Dar nu-și atinge țelul decît prin studiul cel

* Este tocmai ceea ce îi dă straniul său caracter de ezoterism autentic, adică bine ascuns. Astfel, în *Evocare* și în *Cezarion*, obscuritatea alegorică sau reală, imaginea lumînării sau a lămpii stinse par să se excludă din domeniul ornamentului literar, sau chiar al fanteziei erotice, pentru a intra în cîmpul referinței ocultiste; nu te poți împiedica să nu te gîndești la formula vrăjitorilor: *extinctis luminibus*. La fel pentru enigmaticul *O lustră*. Foc subtil.

mai savant. O serie de portrete istorice sau fictive ilustrează această artă a scrisului care este de asemenea o strictă artă de a trăi: Eschil a greșit punînd să se amintească în epitaful său buna sa purtare de la Maraton, prin care apare un grec ca oricare altul, și nu scrierile sale, prin care este singur de felul său (*Tineri din Sidon*); Eumenes va învăța să se mulțumească cu rangul său, deja foarte înalt, de poet secundar (*Întîia treaptă*); nenorocirile războiului, așadar realitatea trăită, nu-l vor împiedica pe Phernasos să-și vadă de treaba lui, care este transcrierea realității:

Poetul Phernasos compune partea centrală a poemului său epic: urcarea pe tronul Persiei a lui Darius, fiul lui Hystaspes. Din el se trage gloriosul nostru Mithridates-Dionysos-Eupator... Dar să ne gîndim puțin: se cade să analizez ce va fi simțit Darius. A fost beat de orgoliu? Nu: a avut mai curînd sentimentul deșertăciunii mărețiilor. Poetul meditează adînc la toate acestea.

Este însă deranjat de sclavul său care intră în goană și îi aduce o știre importantă: războiul cu romanii tocmai a fost declarat; grosul trupelor noastre a trecut frontiera.

Phernasos e deznădăjduit; vai, cum să te mai aștepti ca gloriosul nostru Mithridates-Dionysos-Eupator să se mai preocupe de poeme grecești? Gîndește-te puțin: poeme grecești în mijlocul armatelor...

...Dar știm noi oare măcar dacă suntem în siguranță la Mysos? Nu e un oraș-cine știe ce puternic... Mari zei protectori ai Asiei, veniți-ne în ajutor!

...Însă, dincolo de neliniște și de tulburare, ideea poetică nu încetează să lucreze în el. Desigur, pe Darius l-a cuprins beția orgoliului. Da, asta trebuie să fi simțit: beția orgoliului.

Această poetică în aparență banală se sprijină pe procedee literare insidios și poate periculos de simple. Autorul a renunțat de timpuriu la orice veleitate de amplificare oratorică, la reduplicarea lirică, procedeu despre care un poem ca *Itaca* oferă încă exemple, și a

renunțat în vederea ideii fără încărcătură de fraze și în aceea a unui soi de pur prozaism. Stilul sec și suplu nu-l obligă la nimic, nici măcar la concizie; iubitorii de greacă veche vor recunoaște această suprafață lucioasă, fără relief, aproape fără accente, care, ca anumite forme ale artei statuare elenistice, se vedește, privită de aproape, de o subtilitate și, ca să zic așa, de o mobilitate infinită. Cel puțin în poeziile cele mai bune. Nu trebuie să trecem cu vederea însă cîteva poeme în care Cavafis se abandonează dulceag efuziunii sentimentale sau erotice (*În amurg*, / *În deznădejde*, / *Într-o carte veche*), impregnată uneori de un elenism cu apă de trandafiri (*Mormîntul lui Iases*, / *Unui sofist care părăsește Siria*, / *Cimon, fiul lui Learchos*, / *Boala lui Clitos*), sau combină laborios cutare pastişă savantă și frivolă (*Grec de dată veche*, / *Pe o statuie a lui Endymion*)*. Numărul acestor bucăți de un gust îndoielnic crește sau scade, bineînțeles, în funcție de gradul de severitate sau de îngăduință al fiecărui cititor, și la fiecare lectură. Chiar reduse cu strictete, ele jenează în această operă unde nimic nu este lăsat întîmplării, iar exegetul lui Cavafis ajunge să se întrebe dacă nu cumva aceste poeme pătate de milă de sine nu reprezintă, într-un anume sens, punctul paradoxal de sosire a artei poetice cavafiene, sau dacă, dimpotrivă, trebuie să vedem în ele urma de prost gust care există adesea latent în orice operă de un gust

* Criticii se poticnesc adesea asupra definiției pastişei erudite. Eu numesc astfel o operă, din categoria exercițiului sau a jocului, în care autorul se silește să imite pînă în cele mai mici detalii o formă de artă depășită de timp, fără să toarne în ea un conținut nou și fără să încerce să dea o nouă viață conținutului ei antic. Cel puțin zece compoziții ale lui Cavafis, majoritatea din genul elegiei funerare, alunecă spre pastişă din lipsa unei emoții convingătoare. Alte poeme, în special cele care ne prezintă, drapate după moda grecească veche, scene de stradă sau de cartiere sordide care ar putea fi moderne, și care poate chiar sunt, intră mai degrabă în domeniul travestiului.

foarte rafinat, și căruia poetul a încercat să i se împotrivescă tocmai cu ajutorul procedeele de expresie voit discrete sau voit lapidare. Ca în *Antologia greacă*, oricum, și ca în cazul anumitor produse ale artei statuare alexandrine sau greco-romane, care se supun și ele unor canoane estetice de același ordin, o linie de demarcație abia perceptibilă separă la Cavafis opera excelentă de bucata de prisos, contrafăcută sau searbădă*.

Dar poate că opera întreagă a lui Cavafis merită atenția și studiul nostru nu atât din punct de vedere strict stilistic, cât din acela al compoziției. Juxtapunerea, foarte alexandrină, a poemului erudit, a scenetei populare și a epigramei erotice atinge la el un maximum de absență a efectului voluntar: aceste disparități și această continuitate sunt ale vieții înseși. Gustul

* Aduug că ceea ce la început mi s-a părut un defect, mi s-a relevat adesea, la recitare, ca o caracteristică esențială, o îndrăzneală, poate un calcul mai mult. Am ajuns să regăsesc în amestecul acesta deconcertant de uscăciune, pe de o parte, și de moliciune pe de alta, echivalentul celor două stiluri ale muzicii populare grecești, grația facilă a cântecelor din insulele ioniene, asprimea și patosul celor din insulele Mării Egee. Monotonia de netăgăduit a expresiei erotice mi s-a părut o garanție de autenticitate în acest domeniu guvernat aproape întotdeauna de rutine secrete. Stîngăcia evidentă a unor poeme m-a vindecat de teama unui Cavafis virtuos. Ceea ce mi se părușe insipid mi s-a părut uneori limpede, ceea ce mi s-a părut sărac — o prudentă economie de cuvinte. Același lucru despre cele cîteva adjective deliberat banale, aproape convenționale, care îi servesc să descrie, cu iubire, tinerețea și frumusețea. Stendhal, Racine și înaintea lor grecii se mulțumesc și ei cu „membre delicate”, „ochi frumoși” sau „cap fermecător”.

Subtilitatea și stîngăcia nu se exclud în mod necesar, chiar dimpotrivă. Izolarea față de marile mișcări literare, de clanuri și de biserici explică poate la Cavafis unda aceea de desuet și în același timp de cu totul nou, de elaborat și de ingenuu totodată, care este adesea caracteristica artistului care lucrează izolat. Să îndrăznesc să spun că *Portretul unui tînăr de douăzeci și trei de ani, pictat de un prieten de vîrsta lui, artist amator* îmi amintește în chip irezistibil de un Rousseau Vameșul? Cavafis el însuși are uneori aspecte de pictor de duminică.

alexandrin pentru compoziția scurtă, controlabilă în cele mai mici amănunte, a devenit la Cavafis sistem exclusiv: cele mai lungi poeme au două pagini; cele mai scurte — patru sau cinci versuri. Pasiunea de a elabora pe de o parte, aceea de a simplifica pe de alta, cea de a scurta întotdeauna, ajunge la poetul acesta la un procedeu curios pe care îl voi numi, în lipsa unui termen mai bun, acela al însemnărilor personale sau al notelor de lectură. Numeroase dintre capodoperele lui cu atîta grijă reelaborate nu sunt mult mai mult decît un rînd scris, totodată criptic și cursiv, o ușoară linie trasă cu penița pentru a sublinia un text știut și iubit, fila detașată din agenda unui solitar, cifra unei cheltuieli secrete, poate o enigmă. Ele păstrează, în plin lirism, frumusețea nudă a unei note personale. Versurile lui cele mai bune nu ne dau decît punctul de pornire sau cel de sosire al experiențelor sau al ideilor autorului lor; ele lasă de o parte tot ceea ce, chiar la scriitorii cei mai rafinați, i se adresează în chip vădit cititorului, omit tot ce ține de elocință sau de explicație. Poemele lui cele mai mișcătoare se mărginesc uneori la un citat abia însoțit de un comentariu. Rareori s-a cheltuit atîta grijă pentru a servi atît de puțină literatură*.

O altă caracteristică specific cavafiană, extraordinara elaborare a monologului, pare să fie în legătură cînd cu comedia sau mimul elenistic, cînd, și mai ales, cu vechile exerciții ale retoricii grecești. *Zei n-aveau decît să-l făurească ei sau Discipolul ilustrului filozof* evocă, mai strîns sau mai lax, tehnica *Mimiambilor* lui Herondas: scurte bucăți fără acțiune în care, spre cel

* Nimic din toate acestea nu se aplică majorității *Poemelor inedite* publicate în 1968, piese eliminate dintr-un motiv sau altul de Cavafis personal, și dintre care multe sunt exerciții de tinerețe net inferioare operelor sale de maturitate. De văzut, în privința lor, *Prezentare critică a lui Constantin Cavafis*, urmată de o traducere a *Poemelor* de M. Yourcenar și C. Dimaras, Gallimard, « Collection Poésie », 1978.

mai mare amuzament al nostru, un personaj se zugrăvește pe el însuși. *Lupta de la Magnezia*, / *Ioan Cantacuzinul este biruitor*, / *Demetrios Soter*, / *În 200 înainte de Isus Cristos* și îndeosebi *Demaratos*, capodoperă a genului, au drept prototip scheme de discursuri, modele de scrisori sau rezumate ale unor procese celebre dragi sofisticii antice, și a căror tradiție supraviețuiește trist în temele noastre școlare. Aceste scrieri clare și complicate ne fac uneori să ne gândim la complexe monologuri ale lui Browning, în care culorile întunecate ale pictorului ar fi fost înlocuite cu liniile pure ale unui desen; ele îi îngăduiau poetului dramatic virtual care este Cavafis să-și interiorizeze emoția altcuiva, să și-o exteriorizeze pe a lui; ele deschid acestei gândiri, atât de închisă și de imobilizată în sine în anumite puncte, posibilități de joc, în toate sensurile termenului. În *Lupta de la Magnezia*, stilul indirect și folosirea verbelor la prezent au recapitulat trecutul în confuza lui actualitate; în *În 200 înainte de Isus Cristos* murmurul unor glasuri grecești comentînd, după mai bine de un veac, o inscripție a lui Alexandru ajunge la un efect de poezie corală, ne ajută, prin comparație, să măsurăm timpul care s-a adunat între fiul lui Filip și noi. În *Demaratos*, un proiect de disertație, alcătuit de un tînăr sofist din Imperiul tîrziu, rezumă în douăzeci de versuri un episod al războaielor medice și, împreună cu el, eterna dramă a transfugului sfîșiat între două cauze și între două tabere: însuși caracterul schematic al exercițiului școlar scutește această istorie a unui om insultat de orice fals patetic*. Această tehnică a intermedierii

* La toate acestea, se adaugă o obscuritate care nu este cel mai mic defect al lui Cavafis și care ține mai puțin de subiect, cît de ticurile de stil. Trecerea de la discursul direct la cel indirect, înlăuntrul unui și aceluiasi scurt poem prezintă uneori piedici: grele pentru cititor și pentru traducător. De același ordin sunt traseele frînte dinlăuntrul

corespunde uneori la Cavafis unei precauțiuni, unei reticențe, dar, și mai adesea, dorinței de a-și vedea confirmate emoțiile de o gură străină: în *Imenos* de pildă, unde două versuri ardente care ar fi putut găsi loc în oricare dintre poemele de dragoste, sunt citate ca provenind dintr-o scrisoare a unui bizantin imaginar sau uitat. Cu tragicul poem *Emilian Monae*, Cavafis ajunge să exprime prin mijlocirea monologului tocmai *ceea ce este tu*, reculul, patosul, voința de tăcere, melancolia privirii sub viziera căștii cu prudență coborîte:

Cu vorbele mele, cu aerul chipului meu și cu atitudinile mele o să-mi făuresc o armură solidă. Și îi voi înfrunta pe cei perfizi, fără teamă și fără slăbiciune.

Vor voi să mă vatăme, dar, sub minciunile care mă vor acoperi, nu vor ști unde să găsească punctele mele vulnerabile, rănilile mele...

Cuvinte fanfarone ale lui Emilian Monae. A făurit el oare armura aceea? Oricum, n-a purtat-o multă vreme. La douăzeci și șapte de ani a murit în Sicilia.

Astfel, studiul tehnicii ne-a adus la ceea ce are importanță, adică la omenesc. Orice am face, revenim mereu la celula secretă a cunoașterii de sine însuși, în același timp îngustă și profundă, opacă și translucidă, care este adesea cea a voluptuosului pur sau a intelectualului pur. Extraordinara mulțime a intențiilor și a mijloacelor ajunge astfel să constituie la Cavafis un soi de labirint cu circuit închis în care tăcerea și mărturisirea, textul și comentariul, emoția și ironia, glasul și eco-ul se amestecă într-un chip inextricabil, și unde

unor anumite bucăți gnomice în care poetul se adresează rînd pe rînd cititorului, lui însuși și unui personaj alegoric care nu este decît pe jumătate autorul; tot de aceeași natură este și gustul pentru ceea ce aș numi titlul indirect, adică împrumutat de la un incident sau de la o figură secundară, și nu temei principale a poemului sau personajului său central. Există aici o oblicitate care ar merita să fie studiată în chip special.

travestiul devine un aspect al nudului. Din această serie complexă de personaje interpușe se degajă pînă la urmă o nouă entitate, SINELE, specie de persoană nepieritoare. Am spus mai sus că toate poemele lui Cavafis sunt poeme istorice. *Temethos din Antiohia* ne îngăduie să afirmăm că, în ultimă analiză, nu există în opera lui Cavafis decît poeme personale:

Versuri ale tînărului Temethos, pătimaș de iubire, avînd drept titlu *Hemonides*. Acest Hemonides, un tînăr foarte frumos din Samosata, era prietenul mult iubit al lui Antioh Epifanul. Dar dacă aceste versuri sunt pline de o emoție arzătoare este prin faptul că Hemonides (care a trăit cîndva foarte demult, către al o sută treizeci și șaptelea an al acestei dinastii elenice, și poate chiar puțin mai curînd) n-a fost pentru poet decît un nume de împrumut, de altfel foarte bine ales. Poemul exprimă o dragoste încercată chiar de Temethos, o dragoste frumoasă, vrednică de el. Noi, prietenii săi, noi știm pentru cine au fost compuse aceste versuri. Locuitorii din Antiohia, care nu știu, spun: Hemonides.

Atena, 1939;
Cirencester, Gloucestershire, 1953.

UMANISM ȘI ERMETISM LA THOMAS MANN

Opera lui Thomas Mann se situează în categoria foarte rară a operei moderne devenită deja clasică, care, deși încă recentă și departe de a fi nediscutată, este dimpotrivă reluată mereu, judecată iarăși și iarăși, examinată pe toate fețele și la toate nivelurile, demnă de a servi drept piatră de încercare și drept hrană spirituală. Asemenea opere ne emoționează, la a cincea lectură, pentru motive diferite de acelea care ni le-au făcut dragi la prima, uneori chiar opuse acelorora. Impresia de altă lume și aproape de exotism pe care o are un cititor francez cînd citește pentru întîia oară *Casa Buddenbrook*, și care se risipește prin obișnuință sau printr-o cunoaștere mai adîncită a Germaniei, lasă nud documentul uman, drama omului în conflict cu forțele familiale sau sociale care l-au constituit și care, încetul cu încetul, îl vor nimici. Elementul de noutate sau de contemporaneitate al unui roman ca *Muntele vrăjit*, atît de puternic centrat pe descrierea unei anume vremi și a unui anumit loc, nu ne mai ascunde fundalul cu adevărat atemporal și cosmic al capodoperei; încărcătura senzuală, care tulbura cîndva în *Moartea la Veneția*, nu mai provoacă surpriză cititorului de azi, lăsîndu-i astfel întreaga libertate de a medita pe îndelete asupra uneia dintre cele mai frumoase alegorii ale morții pe care le-a produs geniul tragic al Germaniei.

Operă germană: germană prin metoda de halucinare pusă în serviciul faptului, prin căutarea unei înțelepciuni magice ale cărei secrete șoptite sau subînțelese plutesc printre rînduri, parcă destinate să rămînă în chip voit cele mai neobservate cu putință, prin prezența acelor mari entități care bîntuie imaginația germanică, Duhul Pămîntului, Mumele, Diavolul și Moartea, o moarte mai activă, mai virulentă decît în alte culturi, tainic amestecată cu viața însăși și înzestrată uneori cu atributele iubirii. Iar opera aceasta mai este germană și prin solida ei structură simfonică, prin caracterul contrapunctat al părților ei, elaborate de-a lungul a mai bine de jumătate de veac. Dar plămada germanică a fost, ca și Germania însăși, sădită cu fermenți din alte lumi: eroul din *Moartea la Veneția* și cel din *Muntele vrăjit* datorează suprema lor revelație Greciei Mistere-lor; gîndirea iudee, mai mult talmudică și cabalistică decît biblică, impregnează savantele circumvoluțiuni din *Iosif*, și aceasta într-o vreme cînd statul german decreta nimicirea neamului lui Israel. Hinduismul, de la care se reclamă atît de adesea gîndirea germană, inspiră erotismul transcendental din *Capetele schimbate*; o Asie fatidică bîguie în *Muntele vrăjit* prin gura lui Mynheer Peeperkorn. În sfîrșit, pentru femeia germană tipică, doamna von Tummler, fantoma iubirii este o fantomă anglo-saxonă; pentru Hans Castorp și pentru Gustav von Aschenbach, fantasmele iubirii sunt fantasme slave.

Materialele acestea atît de diverse se elaborează într-o masă care ne face să ne gîndim mai mult la încetele stratificări geologice decît la construcțiile precise și deliberate ale arhitecturii. Realismul meticulos al lui Mann, realismul acestui obsedat care caracterizează atît de adesea viziunea germană, servește drept apă maternă structurilor cristaline ale alegoriei; el servește de asemenea drept albie pe care trece fluxul

aproape subteran al mitului și al visului. *Moartea la Veneția*, care începe cu povestirea realistă a unei plimbări prin cartierele mărginașe ale Münchenului și nu ne cruță de nici un amănunt din orarul trenurilor și al vapoarelor, din pălăvrăgelile unui bărbier și din tonurile țipătoare ale unei cravate, organizează neajunsurile și contrarietățile unei călătorii într-un alegoric Dans al Morților; iar în adîncul cărții curge, neistovită și arzătoare, provenind în chip secret dintr-un mai vechi symbolism, marea reverie a unui om căzut pradă propriei sale nimiciri, scoțînd din zăcămintele sale interioare moartea și iubirea. *Muntele vrăjit* este descrierea foarte exactă a unui sanatoriu din zona de limbă germană a Elveției, în preajma anului 1912; dar romanul este totodată o alegorie a Cetății Lumii; și mai este, în sfîrșit, epopeea unui Ulise al abisului interior, dat pradă monștrilor și nălucilor, ajungînd prin călătoria interioară la o înțelepciune care seamănă cu modesta Itacă a lui Cavafis. *Mirajul* ne înfățișează o nemțoaică din 1924, în specificitatea ei aproape ridicolă; la un nivel și mai adînc, trupul ei bolnav este peștera în care se sfîrtecă între ei crabii cancerului și ai dorinței. Peeperkorn este poate Gerhart Hauptmann; dar este în același timp nu se știe bine ce zeu Pan tăiat în chip ciudat într-o stîncă a helveticei Engadine; este mai ales omul-viață, inform și puternic ca viața însăși, mitic înrudit cu apele cascadei pe fondul cărora autorul îi desenează silueta în ajunul sfîrșitului său. Naphta și Settembrini sunt ei oare niște portrete autentice, abia caricaturizate, ale unor originale despre care totul este notat: îmbrăcămintea, starea sănătății, veniturile, maniile intelectuale și ticurile de limbaj? Oare ei nu există mai degrabă pentru a semnifica ce este atît de arogant și atît de zadarnic în cele mai multe din discuțiile noastre filozofice; nu cumva avem cu ei, dusă *ad absurdum*, o conversație de cafenea pe un ghețar?

Sau poate încarnează, dimpotrivă, două principii care poartă lumea; nu sunt cumva niște enorme portavoce prin care se enunță în mod grotesc în cuvinte o problemă prea vastă, pentru care cuvintele nu sunt făcute? Realitate, alegorie și mit se contopesc: printr-un soi de circulație constantă, toate intră iarăși și iarăși în sînul vieții, din care au prins ființă.

Aceeași complexitate domnește la Thomas Mann în privința timpului și a corolarului său, spațiul. Timpul infinit variat, din două motive: întâi, pentru că opera lui Mann pătrunde în bună parte într-un trecut istoric sau legendar, îndepărtat sau apropiat și, în al doilea rînd, pentru că opera aceasta a fost scrisă de-a lungul unei vieți lungi și astfel părțile cîndva recente ale povestirii au fost prinse și ele în mișcarea timpului și au alunecat din prezent în trecut. Timpul Germaniei din *Casa Buddenbrook*, cel al Germaniei din *Sînge rezervat* și *Moartea la Veneția*, cel din *Muntele vrăjit* și din *Miraj*, și pe de altă parte cel din *Doctor Faustus*, separate, de la un capăt la altul, de abia o jumătate de secol, dar de una din jumătățile de secol cele mai frămîntate ale istoriei, diferă tot atît de mult unele de altele ca de timpul Germaniei din *Lotte la Weimar*. Mai mult, la Mann, în chip foarte secret, actualul intră nemijlocit în categoria istoricului; pentru acest analist al mutațiilor și al trecerii, prezentul nu are un loc privilegiat în urmarea veacurilor; toate timpurile, inclusiv cel în care ne aflăm, plutesc deopotrivă la suprafața timpului. Uneori, asemeni spectrului lui Joachim care apare la sfîrșitul *Muntelui vrăjit* purtînd pe cap o cască de războinic pentru un război care încă n-a avut loc, cărțile acestea scrise la trecut impietează asupra viitorului, decăderea casei Buddenbrook este mai completă astăzi decît la vremea la care a fost descrisă; existența unei mistici inchizitoriale ca aceea a lui Naphta a fost mai apoi în chip sinistru autenticată de fapte. Concepțiile

spatiale și temporale ale lui Mann, încetul cu încetul, s-au lărgit, cînd nu s-au modificat, datorită progresului care, în cursul unei jumătăți de secol, l-au dus de la realismul propriu-zis la realismul în sens filozofic al cuvîntului. Drama din *Casa Buddenbrook* se profila încă pe fundalul social al orașului, se măsura cu mișcarea orologiilor din Lübeck. În *Muntele vrăjit*, valurile și nisipul plajei baltice evocate de Hans Castorp sugerează bătaile și calculele unei durate pure. Timpul febril din sanatoriu, atît de exact situat într-o oră anume a istoriei universale, înainte de izbucnirea războiului din 1914, este evaluat la scara timpului geologic al muntelui. Timpul biblic din *Iosif* se scurge ca pe o albie în imensitatea cîmpiei mesopotamiene, locuită de oameni din vremuri imemorabile. Timpul demoniac, dilatat la infinit, obținut cu prețul vieții de eroul din *Doctor Faustus*, se înscrie în ultimii ani ai Germaniei prehitleriste, dar nu are nimic comun cu seria vizibilă a nopților și a zilelor. Clipa istorică se agregă din ce în ce mai explicit unei noțiuni cosmice de eternitate.

„Te preaslăvesc, imagine umană de apă și de albumină, hărăzită anatomiei mormîntului“, îi spune Hans Castorp Clawdiei Chauchat în cursul celei mai ciudate mărturisiri de dragoste. Thomas Mann nu face aici decît să formuleze, în termeni de chimie organică, concepții înrudite cu cele ale marilor ocultiști umaniști ai Renașterii: omul microcosm, alcătuit din aceeași substanță și guvernat de aceleași legi ca și cosmosul, supus, ca materia însăși, unui șir de transmutații parțiale sau totale, legat de tot universul printr-un soi de capilaritate infinită. Umanismul acesta cu întemeiere cosmică este străin de antinomia platoniciană și creștină dintre suflet și corp, dintre lumea sensibilă și cea inteligibilă, dintre materie și Dumnezeu. Pentru a rămîne în domeniul romanului, și anume al romanului din secolul al XX-lea, nu găsim, așadar, la Mann, nici procesul de conversiune

și de respingere al unui Aldous Huxley ajungînd treptat la noțiunea unui adevăr de ordin mistic subiacent dezordinii și haosului uman, nici asceza estetică susceptibilă de a-l înălța pe un Proust de la contemplarea unei lumi de realități fugace și imperfecte la viziunea unei lumi absolute și pure. Și nu găsim nici acea asimilare a fiziologicului cu imundul, constantă la un Sartre, implicită de asemenea la un Genet, și adesea reperabilă în Franța, într-o literatură rămasă ciudat de jansenistă pînă și în licențele sale și unde vechiul concept creștin al nevredniciei trupului persistă adesea într-un context altminteri lipsit de orice idealism creștin. Dar, pe de altă parte, simplele și liniștitoare noțiuni de echilibru, de sănătate, de fericire, atît de importante pentru vechiul umanism greco-latin de tip tradițional, sunt și ele absente din acest umanism care trece prin abis. Dorința, boala, moartea și, printr-un îndrăzneț paradox, gîndirea însăși, a cărei acțiune corosivă nimicește încetul cu încetul suportul ei trupesc, sunt pentru Mann echivalentul fermentilor și al dizolvanților unui soi de transmutație alchimică: toate acestea, vrînd-nevrînd, pun din nou „ imaginea umană de ape și de albumină ” în contact cu mediul ei original, care este universul.

Atitudinea lui Mann în prezența concluziilor adesea subversive către care l-au dus propriile sale premise amintește încetineala precaută a eroului său Hans Castorp. Personajul lui Mann nu apare din capul locului ca însingurat, desocializat, disponibil, rupt de bazele ideologice a căror existență însăși este pusă la îndoială, acasă la el în gratuit sau trainic așezat în absurd, cum au fost, aproape obligatoriu, atîtea dintre personajele de roman ale secolului al XX-lea. Înfățișat la început ca inseparabil de o clasă sau de un grup, susținut și îngădit în chip destul de arhaic de obiceiuri sociale pe care le crede bune și care chiar vor fi fost bune cîndva, dar care nu mai sunt acum decît viață sclerozată și

moartă, starea sa inițială nu e deloc una de disperare, ci de obtuză și confortabilă împăcare cu sine. Abia mai tîrziu, și cu sîngăcie, va încerca să descopere sub această crustă pietrificată o lume de energie vitală, căreia îi aparține, dar la care nu are acces decît cu prețul morții reale ori simbolice a omului exterior. Pare destul de limpede că Mann n-a reușit niciodată să elimine complet din conștiința sa, și cu atît mai puțin din subconștientul său, un rest de timiditate burgheză sau de reprobare puritană în prezența aventurii acesteia a spiritului în drum către sine însuși; într-o epocă în care prevala tot mai mult tema evazionismului facil, el n-a încetat să semnaleze, cu o insistență uneori aproape comică, primejdiile aproape monstruoase care îl pîndesc pe omul care iese de pe meleagurile cunoscute și îngăduite. Tragedia indubitabil convențională a artistului care se rupe de mediul său burghez a rămas pentru el, pînă la capăt, simbolul unei teribile *alegeri*. Prudența lui, îndrăzelile, lenta lui ironie, ocolișurile și sinuozițiile caracteristice înseși gîndirii sale sunt în funcție de primejdiile a ceva care rămîne pentru el tentativa cea mai riscantă.

În atmosfera cenușie din *Casa Buddenbrook*, pe fondul neguros din *Moartea la Veneția*, niște personaje obosite de a mai fi virtuozitate mai opun încă solicitărilor haosului o îndărătnicie deznădăjduită; Thomas Buddenbrook, încremenit în trista lui corectitudine burgheză, moare în serviciul unei ordini de lucruri onorabile și depășite; Gustav von Aschenbach își apără pînă la capăt, împotriva insidioasei infecții a iubirii, respectabilitatea lui dezolată. Un amestec asemănător de disperare și de atonie domnește și în scurtele nuvele de dinainte de 1914, situate de Mann în provincia germană. Viața putrezește acolo sub capacul ei de rigorism și decență; singurele căi de ieșire sunt cele

care merg înspre vis, înstrăinare, pasiune și ele duc, toate, fără greș, la moarte. Eroii tânărului Mann sunt victimele haosului; dar nu sunt încă exploratorii lui; ci doar, inconștient, complicități săi. Demonismul erotic al lui Aschenbach, fantezia de dragoste a lui Albrecht Van der Qualen din nuvela intitulată *Dulapul de haine*, urlatul de dorință refumat al micului domn Friedemann din povestirea omonimă nu se dezlănțuie decât la limita extremă a disoluției sau în iresponsabilitatea totală a visului; severitatea autorului față de personajul omului de literă, acest transfug din societatea burgheză, ține simultan de precauțiunea morală și de fenomenul de autopedepsire. În *Tonio Kröger*, care este comedia sentimentală în seria aceasta de conflicte aproape de fiecare dată tragice, eroul, și, prin el, fără îndoială, Thomas Mann, pledează în favoarea unui compromis între anarhia artistului, de care se simte lecut, și existența burgheză care rămâne pentru el, în chip destul de naiv, simbolul curăteniei morale și al bunăstării trupesti, al reconfortului și al confortului. În mod paradoxal, slabul Tonio Kröger este tentat de ordine, nu de dezordine.

În *Muntele vrăjit*, gândirea demonică triumfă pentru întâia oară asupra pesimismului schopenhaurian și a conformismului stoic; Joachim, martir al rigidității și al refuzului, îi cedează locul vărului său Hans Castorp, ale cărui calități mic-burgheze se pun în serviciul explorării abisurilor. Mitul se înalță deasupra zăpezii; fantasticul risipit în unele dintre primele nuvele se ordonează potrivit legilor epopeii magice și ale ritualului de inițiere. În același timp, Mann ajunge, am putea spune, la clasicismul romantismului său. Ne dăm seama de asta constatând că scrierea, ca orice operă clasică, se soldează printr-un mic câștig în ordinea cunoașterii; romanul triumfului morții a devenit un roman de formație de felul lui *Wilhelm Meister*; Hans Castorp a învățat să

trăiască. Acest tânăr burghez nițel stângaci, aproape ridicol, pe care autorul îl face să dispară în negurile războiului din 1914, fără să vrea sau fără să poată să ne spună dacă a scăpat viu sau nu, este unul dintre exemplele unei specii din ce în ce mai amenințate: *Homo sapiens*. Acest veșnic student este Anti-Ucenicul Vrajitor. Studiul științei, despre care prea multă lume spune că dezumanizează, nu face decât să-l conducă, printr-un demers care a fost dintotdeauna cel al umanismului autentic, la o idee mai corectă asupra condiției sale de om. Experimentarea cu științele dubioase, pe jumătate false și pe jumătate adevărate, cele numite oculte, nu este decât o acțiune de recunoaștere eroică împinsă pînă la limita extremă a cunoașterii omenești. Înțelepciunea ermetică devine pur și simplu înțelepciune.

Dar nimic nu este simplu la Mann: în ultimele pagini ale *Muntelui vrăjit*, Hans Castorp se avîntă aproape cu bucurie în aventura războiului, în nădejdea că va găsi acolo realitatea și camaraderia umană. Sentiment deloc anormal pentru un recrut din 1914. Numai că, din cît se pare, Mann, încă îmbibat cu disciplinele militariste ale vremii și ale poporului său, nu are nici o rezervă mentală atunci cînd îl face pe Hans să ocupe, la capătul lungului său periplu, locul lăsat gol de obtuzul și intransigentul Joachim. Pînă și în opera cea mai clasică a marelui scriitor, exercitarea inteligenței rămîne o ocupație suspectă, iar războiul este, pentru „copilul răsfățat al vieții”, exorcismul care îl smulge „muntelui păcatului”. Este adevărat că uneori cărțile mari au încheieri false, artificiale, care le racordează în ultimul moment la ideile gata primite ale cititorului sau, cum se întîmplă uneori, cu prejudecățile care persistă chiar în mintea autorului. Însă tema a ceea ce am putea numi păcatul originar al inteligenței este prea constantă la Mann pentru a ne putea permite să eschivăm acest epilog: la sfîrșitul unei lungi scrieri consacrate

progreselor unui spirit care se formează, investigațiile intelectuale ale lui Mann sunt deliberat denunțate drept o primejdioasă incursiune în ținutul Răului.

Ca și *Moartea la Veneția*, care îl precedă, ca și *Doctor Faustus*, care îl urmează, *Muntele vrăjit* are drept piatră unghiulară, dacă nu chiar drept centru, un mit în interiorul mitului, un moment în care personajul în stare de vis sau de vis treaz vede realitatea față în față. Realitatea centrală din *Moartea la Veneția* era pasiunea; realitatea centrală din *Doctor Faustus* este infernul; cea din *Muntele vrăjit* este redutabila viață. Hans, adormit sub zăpada care acoperea o pășune din Elveția, ia cunoștință, într-o viziune onirică, de frumusețea lumii, pictată sub aspectul neoclasic al unei idile de Böcklin sau al unei compoziții de Puvis de Chavannes, de pe acele țărmuri mediteraneene unde imaginația germanică a așezat întotdeauna fericirea facilă, perfecțiunea senzuală de care se lăsa ispitit Tonio Kröger. Încă un pas, și privirea furișă a tinerilor frumoși pe care îi întâlnește în vis îl duce pe visător către locul sfânt și atroce ascuns în centrul acestui peisaj de delicii și îl pune în prezența preoteselor canibale și a victimei omenești înjunghiate, adică a secretului suprem pe care splendoarea lumii îl ascunde și îl mintuiește în același timp. Adevărul ultim este un adevăr înspăimântător. Pornind de la această viziune a ororii inerente, pentru Hans s-ar putea deschide toate căile spiritului, cea a sfințeniei și cea a crimei, a răzvrătirii sau a acceptării. În mod caracteristic, Mann o alege pentru eroul său pe aceasta din urmă, care este în fond cea a tuturor oamenilor. Oricât s-ar jura Hans în semidelirul său că nu va lăsa moartea să-i domine cugetul, singurul său expedient este acela de a-și abate spiritul de la teribila viziune, așa cum adolescenții din vis reușeau cumva să-și întoarcă ochii de la ea. În *Muntele vrăjit*, ca de altfel în toate marile romane ale lui Mann, și

poate în întreaga literatură hermetică, eroul, dacă vrea să trăiască, și dacă nu este, ca Aschenbach sau Leverkühn (Faustus) târît de demonii săi, coboară iarăși, aproape obligatoriu, la o formă sau alta de aparent conformism sau de uitare. Totul reintră în ordine. Iosif odată ieșit din groapă nu mai este decât un tânăr evreu fără resentimente care revarsă asupra tuturor bunăvoința Domnului față de el; papa Gregorius, scăpat de crimele sale teribile și de teribilele sale penitențe, o ia pieziș, cu multă dibăcie, printre amintirile sale; Hans, după ce și-a încheiat periplul, se îmbracă în uniformă și, recâștigat de incitățile și de imperativele categorice ale „lumii de jos“, se va pierde în gloata oamenilor careucid și mor.

Situat pe hotarul dintre teogonie și istorie, tetralogia lui *Iosif* este una dintre acele mari interpretări umaniste ale trecutului care nu sunt posibile decât grație lentului travaliu prealabil al multor generații de erudiți, de istorici ai religiilor vechi și arheologi din ultima jumătate de veac. Pentru întâia oară, o operă literară care nu vrea să fie nici apologetică din punct de vedere iudaic, nici exegetică din punct de vedere creștin, ne arată în Israel atât ceea ce îl unește cu marea lume mitică și păgînă, cât și ceea ce îl separă de ea și ne face să asistăm la nașterea aproape monstruoasă a noțiunii monoteiste de Dumnezeu. Dacă, dintre toate marile cărți ale lui Mann, *Iosif* este singura în care interesul erotic se concentrează exclusiv pe iubirea conjugală, sau, mai exact, asupra formelor zămislitoare ale senzualității umane, lucrul se explică prin faptul că întreaga lucrare este într-un anume fel istoria unei sarcini simbolice: Iacob-Israel îl naște pe Dumnezeu așa cum Rașela îl naște pe Fiul cel Adevărat. Meritul cel mai mare al acestei coborâri în adîncul cel mai adînc al amintirii umane consistă în a fi adus la suprafață acea conștiință a omului primitiv care a

devenit subconștientul nostru. Operă metafizică sub aparențele ei de cronică ticsită de substanță umană: omul din *Iosif*, telescopînd în el generațiile, simțind ca fiind ale sale experiențele și emoțiile strămoșilor săi, corespunde nu definiției individului, ci aceleia, mai sacră, a persoanei: autor-actor al propriei sale drame, el scapă de tragic cînd prin comedia erorii, prin jocul înșelăciunilor și al echivocurilor verbale, cînd cu ajutorul celor două noțiuni, ele însele antinomice: a omni-prezenței prezentului și a recurenței eterne. El este încă întru totul și, în chip firesc, univers. Ismael și Esau sunt amîndoi Spiritul Roșu, Simunul, Set Ucigașul; Avraam este totodată bunicul lui Iosif și străbunul lui imemorial, rătăcitorul lunar pornit să-l găsească pe Dumnezeu în afara așezării lui de baștină, un fel de evreu rătăcitor mergînd fără răgaz către ceea ce este nou pe drumul de la începutul timpului. Iosif este el însuși pe de o parte Tamuz-Adonis, Sfîșiatul, Cel înviat din morți, și pe de alta personajul acela, mai mult mlădios decît eroic, atît de drag lui Mann, „copilul răsfațat al soartei”, artistul, moștenitorul fragil și seducător al unei rase vechi, un frate mai puțin maladiv al lui Hanno Buddenbrook, un Tonio Kröger mai puțin tulburat sau un Hans Castorp mai puțin greoi. Epopeea căutării lui Dumnezeu se sfîrșește aproape prea ușor printr-un *modus vivendi* cu Domnul.

După primul volum, pe care îl umple figura grandioasă și primitivă a lui Iacob, aventura se micșorează într-o comedie de moravuri ale protoistoriei; exilul servește ca pretext unei minuțioase enumerări a uzanțelor și moravurilor Egiptului antic, care ar fi frivolă dacă n-am întrevădea, dincolo de lunga descriere a unei societăți abolite, un imperceptibil persiflaj la adresa indiferent cărei societăți. Iosif el însuși, tînărul frumos, virtuos atît dintr-un bine calculat interes, cît și prin har divin, tînărul mascul cast, însă

de o șiretenie aproape femeiască, nu mai este decît exemplul atrăgător al unei reușite practice. Care, în tradiția evreiască, este tot atît de mult cît și sublimitățile profeților sau mărețiile patriarhilor, prințul fermecător al unei povești frumoase care nu se poate sfîrși decît cu bine. Un fel de imunitate liniștitoare capitonează, ca să zic așa, împotriva oricărei lovituri personajul principal și celelalte personaje ale aventurii: eunucul Putiphar se instalează tot atît de comod în impotența lui cît și Iosif în surghiun; nici măcar pasiunea trupească nu deranjează decît exact atîta cît trebuie grațiile stilizate ale doamnei Putiphar*. Am ieșit din lumea epopeii pentru a intra în lumea mai clementă a basmului. Tot basmului îi aparțin și catastrofele inofensive, seriile de incidente totodată lente și facile, peisajele convenționale ale unui Egipt încremenit în luxul și în buna sa rînduială de tărîm legendar, înlăuntrul căruia se plimbă fără grabă personaje în culori vii și parcă vitrificate. Extinzînd astfel în cele patru volume ale unui roman de analiză ceea ce în Biblie nu este decît un apolog de cîteva pagini, Mann pare a-i lăsa în chip voit aspectul cu două dimensiuni al unei fabule. Exegeza lui subtilă îi diminuează proporțional mai mult decît îi dezvoltă

* Nu putem sublinia îndeajuns importanța, pentru personajele lui Mann, și de bună seamă și pentru autor, a noțiunii de confort și, dacă se ivește cazul, a aceleia de lux. Am putea regăsi în chip paradoxal la Mann tendința pe care Chesterton o nota la Dickens, aceea de a-și imobiliza puțin cîte puțin eroii sub un maldăr de pernițe. În *Iosif*, este posibil ca existența confortabilă și corectă a fiului lui Iacob în Egipt, compusă de Mann în cursul anilor cît a locuit în California, să reflecte în parte abundența materială a civilizației americane și, de asemenea, curiosul ei formalism. Într-un sens mai general, există în Teba din *Iosif*, ca și în Frankfurtul sau în Parisul lui Krull, în conacul Beaurepaire din *Alesul* sau în casele înguste ale Buddenbrookșilor și ale Walsungilor un element de țară de basm sau de vis treaz, semnul unei atracții destul de asemănătoare cu cea exercitată de lux și de bogăție asupra imaginației lui Flaubert.

substanța. Emoția adâncă a fiului pierdut și regăsit, patosul pilduitor al fratelui care iartă se înnămolesc încetul cu încetul de-a lungul acestor câteva mii de pagini mișcătoare ca nisipul, se fărâmițează în motivele de sute de ori repetate ale unui covor oriental.

Jocului, ca ceva distinct de fantezie sau de ironie, i-a trebuit multă vreme ca să devină, în romanele lui Thomas Mann, purtătorul esențialului. *Alteță regală*, din 1909, păstrează grații aproape demodate de comedie pentru teatru de curte, grații neliniștitoare, cum este adesea cazul la Mann, prin însăși superficialitatea lor; agreabila *Dezordine și Prima Amărăciune* păstrează în descrierea unei familii germane, căzută pradă haosului inflației, tonul anodin al unei conversații între oameni de bună condiție. Pe de altă parte, autobiografia picarescă a lui Felix Krull, ale cărei prime capitole sunt din 1911 și care păreau că vor trebui să ocupe în opera lui Mann locul *Pivnițelor Vaticanului* în cea a lui Gide, a fost destinată să fie prelungită, dar nu și încheiată, numai spre sfârșitul vieții sale. Așadar, abia începând cu comedia mitică din *Iosif* se instalează foarte vizibil în opera majoră a lui Thomas Mann elementul șăgalnic, ai zice aproape de divertisment, acel scherzo involuntar care predomină la anumiți scriitori mari ajunși la ultima lor maturitate. Povestirea galantă a *Capetelor schimbate* tratează pe un ton glumeț marea temă a veșnicei primeniri a identităților și a formelor și adaptează un mare mit hindus la maniera agreabilă a unui apolog oriental din secolul al XVIII-lea. În *Alesul*, care este ca o baladă medievală, se înfățișează temele cele mai secrete ale lui Mann, sub travestiul gotic străveziu, într-o libertate de bal mascat. Primejdiile groțesti ale aventurii umane sunt depășite aici cu facilitatea pe jumătate malițioasă a visătorului-care-știe-că-visează; scandaloasa iubire dintre soră și frate, apoi dintre mamă și fiu, poartă roadele sfințeniei; folosirea francezei

vechi transformă cuvintele amantilor rostite în patul incestuos într-un divertisment erudit. În *Mirajul*, care, după patruzeci de ani, și în stil domestic, reia temele pasionate din *Moartea la Venetia*, personajul unei matroane inflamabile a luat locul unui bărbat cucerit fără voia lui; micul tablou de gen confortabil și bonôm reduce la proporții burgheze oroarea Dansului Morților. Aceste opere din urmă ale lui Mann au la el o poziție aproape asemănătoare cu *Poveste de iarnă* sau *Cymbeline* la Shakespeare. Noțiunea de pesimism și aceea de optimism, lumea formelor fixe și lumea formelor care se mișcă, ordinea și dezordinea, viața-în-moarte și moartea-în-viață au devenit diferitele aspecte ale unui MYSTERIUM MAGNUM care nu mai are surprize pentru vechiul alchimist; sentimentului primejdiei i se substituie încetul cu încetul sentimentul jocului.

Două opere între care apropierea apare întâi scandalosă, *Lotte la Weimar*, care datează din 1939, și *Confesiunile escrocului Felix Krull*, începute în 1911 și apoi continuate în 1954, transferă pe planul jocului două teme care l-au obsedat mereu pe Mann, aceea a naturii echivoce a artistului și cea a caracterului dubios al inteligenței înseși. În *Lotte la Weimar*, jocul se petrece în umbra celui mai mare nume al literaturii germane, Goethe. Un Goethe îmbătrânit și olimpiu, care pare să prezinte imaginea cea mai reușită și în același timp cea mai impozantă a omului de litere. În schimb, în *Felix Krull*, jocul se practică prin mijlocirea simpaticului personaj al unui artist impostor, a seducătorului și cvasimitologicului Hermes hoțomanul, malițiosul protagonist al dramei satirice cu care s-a încheiat opera tragică a lui Mann. În *Lotte la Weimar*, ironia se exercită pe de o parte la suprafață, asupra anturajului marelui om cu reaua-voință a sa naturală și naturala sa meschinărie, pe de alta în adânc, asupra

poziției marelui scriitor însuși; asupra oblicei diferențe dintre ponciful său exterior și realitatea lui secretă, în întregime incomensurabile cu indiferent ce ordine socială și chiar omenească, mai ales fără nici un raport cu imaginea romanească a amorurilor sale, pe care chiar el o desenase. O serie de paliere stilistice ne duce de la bătrînul înțelept jucîndu-și cu solemnitate rolul său de om mare în micul cerc de la Weimar pînă la bătrînul vrăjitor locuit înlăuntrul său de misterioasele operații chimice ale geniului, producînd gînduri care nu vor avea niciodată alt destinatar decît pe Goethe însuși, pînă în momentul extraordinarei explozii lirice și oratorice de la sfîrșit, care ne duce și mai departe, la marginea unei vetre încinse de forțe demonice care nu mai au nici măcar formă umană. Noțiunea, aproape obsesională la Mann, a abjecției secrete a artistului, ținută la respect în *Lotte la Weimar* de prezența marelui Goethe, inspiră dimpotrivă, în *Felix Krull*, episodul vizitei la actorul celebru, idolatrizat de public pentru dezinvoltura lui elegantă de om de lume, dar care, în loja lui sordidă, asudînd sub un rest de machiaj, nu este decît un individ cu aspect ignobil și vulgar, cu pielea plină de abcese însîngerate. Obsesia aceasta a imposturii inerente oricărei înfăptuiri artistice reapare în pasajul în care micul Krull se urcă pe o estradă de grădină publică și își cîștigă o reputație de copil minune prefăcîndu-se că execută pe vioara lui în miniatură strălucita bucată pe care o executa în același moment orchestra. Copil răsfățat al soartei, moștenitor delicat al unui părinte în prag de faliment, tînăr Iosif care nu respinge avansurile femeilor mai coapte, virtuos al deghizării și al jocului dublu, turist care face ocolul lumii și al oamenilor, auditor atent al pălăvrăgelilor cosmogonice ale profesorului Kuckuck, Felix Krull din capitolele adăugate în 1954 devine din ce în ce mai mult agreabila caricatură a marilor eroi ai lui

Mann și, într-un anume fel, reziduul lor comic. În această ultimă carte a unui autor octogenar viața ia chip de farsă: unui Frankfurt încă alegoric, frumos ca o cetate germană dintr-o pictură medievală, îi urmează un Paris vesel, văzut prin amintirea operetei *Văduva veselă* și a vodevilurilor lui Feydeau; scrierea neterminată bate pasul pe loc într-o Lisabonă neverosimilă și ne e greu să ne închipuim cum și-ar fi încheiat Mann romanul său buf.

Doctor Faustus ocupă un loc aparte între operele tîrzii ale lui Thomas Mann: pisc însingurat după marile sisteme muntoase care sunt *Casa Buddenbrook*, *Muntele vrăjit* sau tetralogia lui Iosif. Jocul figurează și aici, însă, întocmai ca muzica de teroare și de ironie din *Apocalypsis cum figuris* a muzicianului Adrian Leverkühn, eroul acestei sumbre cărți, acest scherzo caracteristic pentru ultima manieră a autorului dobîndește aici o stridentă și niște implicații aproape deznădăjduite. Jocul și primejdia se împerechează de data aceasta ca doi monștri care se înfruntă pe un portal de catedrală. Niciodată meșteșugul lui Mann n-a fost mai desăvîrșit decît în această carte în care o triplă temă, politică, teologică și magică, pregătește și susține într-o mișcare în formă de fugă tema muzicală, care, la rîndul ei, se absoarbe în problema Cunoașterii, a limitelor ei și a prețului plătit pentru a le depăși. Voința de a învăța să trăiești, acordul individului cu ritmul vieții înseși, atît de important în *Muntele vrăjit*, au dispărut în chip sinistru din această operă în care eroul se împlinește printr-o lentă autodestrucție, și în cursul unei totale încarcerări în sine. Hans Castorp, închis în camera lui din sanatoriu, dădea deja un exemplu de asemenea reclusiune, însă ferestrele lui Hans se deschideau spre univers, iar cele ale lui Leverkühn către un straniu neant. Inițiatul a devenit un damnat. Putem spune că extraordinara absență de spiritualitate care

marchează opera hermetică a lui Mann lasă câmp liber, în *Doctor Faustus*, transcendenței Răului. Faust al lui Goethe moare mîntuit, iar umanismul Renașterii revizuit de raționalismul Epocii Luminilor n-ar fi putut admite o altă soluție și nici ca aspirația infinită a omului să fie, în sine, un păcat împotriva Spiritului. În *Faustus* al lui Mann, dimpotrivă, Adrian Leverkühn îi aparține pentru totdeauna Diavolului, chiar înainte de a-i fi primit vizita nefastă. O ciudată, blestemată soartă îi atinge pe cei pe care îi iubește: Rudi, un medicru obiect de iubire, este ucis în cursul unui grotesc fapt divers; copilul Nepomuk, singurul care, în cartea aceasta blestemată, întrupează Harul și Inocența, înșfăcat și el de mecanismul diabolic în care Leverkühn s-a lăsat prins, moare în convulsiile meningitei cerebro-spinale, care dau, cu sinistră ironie, acestui mic chip angelic schimonosiri de damnat. Arta a devenit o căutare în sine, ciudat înstrăinată de viață, dar totodată în avans față de viața însăși, în măsura în care sciziunea formelor muzicale pare să prevestească pentru omenire cataclisme viitoare. Operele lui Adrian Leverkühn proliferază ca acele eflorescențe neorganice de cristale pe care le făcea să crească într-o baie chimică tatăl muzicianului, și care reapar de mai multe ori în cursul cărții ca simbol al unui simulacru de creștere.

Printr-un procedeu de repliere care intră în regulile obișnuite ale jocului mannian, scrișnitoarea tragedie a lui Adrian Leverkühn ne este relatată în termeni de bun-simț burghez și de academism plat de către naratorul pe care Mann îl pune între eroul său și noi. Aventura acelui mare om contaminat devine astfel cam ceea ce ar fi istoria lui Faust povestită de învățăcelul Wagner sau istoria lui Hamlet povestită de un Horatio care ar fi totodată și nițel Polonius. Bunele sentimente ale doctorului Zeitblom formează, ca să

zicem așa, un strat absorbant între sumbrul muzician și neliniștea legitimă a cititorului. Implicațiile dramei lui Adrian Leverkühn sunt într-adevăr atât de grave că nu e greu de înțeles de ce Mann s-a înconjurat de circumlocuțiuni prudente: opera aceasta ambiguă tinde în fond să arate în orice izbîndă umană colaborarea inevitabilă, și prin aceasta aproape legitimabilă a lui Satan*. Neliniștea sporește prin faptul că acest roman, în care se amestecă incidente scoase din viața lui Nietzsche sau Ceaikovski, portrete cu cheie și aluzii autobiografice, că această narațiune-oglină în care se presupune că Faust-Leverkühn a tratat în muzică subiecte tratate chiar de Mann în literatură (inclusiv o *Lamentație a Doctorului Faustus*) pare să fie, după aproape jumătate de secol, un formidabil ecou al plîngerilor lui Tonio Kröger blestemînd condiția echivocă a artistului și scandalul inerent înseși creației artistice. Cititorul se întreabă pînă la urmă dacă sumbra grandoare a acestei cărți scrise la bătrînețe nu rezidă pur și simplu în faptul de a relua punctul de vedere al moralei tradiționale, care denunță ca nocivă orice tranzacție a omului cu puterile răului. Sau dacă, mai degrabă, sub aparenta și tragica denunțare a demoni-

* Cum se știe, Gide a exprimat aceeași idee într-o formulă rămasă celebră din studiul său asupra lui Dostoievski, și anumite pasaje din *Falsificatorii de bani* și din *Dacă grăuntele nu moare* îl arată incontestabil sensibilizat în privința aceluiași probleme. Însă faptul că s-a situat pe o poziție antiteologică și antimetafizică l-a silit curînd să se limiteze în acest domeniu la paradox sau la metafora pură și simplă. Însă în cîteva opere mai vechi putem găsi la el o tratare a aceleiași probleme care egalează și uneori depășește în intensitate pe aceea a lui Mann. Conivența cu răul nu este mai puțin vizibilă în *Saul* (sau în cutare pagină din *Imoralistul*) decît în *Doctor Faustus*; Michel în căutarea lui de sine nu întîlnește mai puține primejdii decît Gustav Aschenbach sau Adrian Leverkühn, fiecare pe drumul său. Însă, spre deosebire de ceea ce se petrece la Mann, problema rămîne la Gide de un ordin exclusiv psihologic.

acului, ultimul cuvânt nu cumva îl are un demonism cu totul subversiv.

Ar fi ușor de scos din cărțile lui Mann o listă de episoade sau de teme hermetice, nu foarte diferite pe de o parte de simbolurile din *Märchen* sau din al *Doilea Faust*, pe de alta de alegoriile masonice din *Flautul fermecat*, atestând enorma influență exercitată asupra operei sale de către vechea tradiție ocultă. Mai puțin ușor însă ar fi să precizăm când Mann ia în chip deliberat din fondul comun al vocabularului magic și când imaginile simbolice și peripețiile mitice se nasc spontan din chimismul interior al operei sale. Putem situa printre temele inițiatice incidentul grotesc al râsului incontrolabil al lui Hans la începutul *Muntelui vrăjit*, prim efect al unei cure de dezobișnuire; descrierea scenei de cinema din mijlocul aceleiași cărți, atât de asemănătoare cu imaginea platoniciană a Peșterii Umbrelor, consolidată mai târziu prin descrierea scenelor de necromancie din banalele subsoluri ale sanatoriului; episodul tipic al trecerii prin mormânt, simbolizat în *Iosif* prin puț și prin închisoare, prin îngroparea sub zăpadă în *Muntele vrăjit*. Tot inițiatice este, la începutul aceleiași cărți, episodul conversației în întuneric dintre Settembrini și Hans Castorp, în timpul căreia cel mai vîrstnic caută să-l convingă pe cel mai tânăr să nu se instaleze la sanatoriu, conversație care transpune, în termeni pe jumătate realiști și pe jumătate simbolici, tema ocultă a paznicilor pragului. Tot inițiatice este, în *Doctor Faustus*, scena coborîrii în clopot de scufundător printre animalele din marile adîncuri, variantă a viziunii ebraice a hăului, căreia îi răspunde un destul de slab ecou, în *Felix Krull*, coborîrea în subsolurile muzeului de paleontologie. Și inițiatice prin excelență este episodul, din *Alesul*, al șederii în Insulă și al încetei coborîri în josul scării ființelor săvîrșită de Grégoire, redus puțin cîte puțin

pînă la a nu mai fi decît o mică insectă dormind în sînul pămîntului. Inițiatice este și importanța acordată temei travestirii: Iacob-în-Esau, Lia-în-Raşela, fratele-în-străin; și, încă și mai mult, noțiunea de detașare de sine, jocul aproape sinistru, de om-care-știe-mai-multe-decît-știe, jucat de Joachim și de mica croitoreasă din *Muntele vrăjit* în prezența propriei lor morți. Ezoterică este imaginea nașterii din *Muntele vrăjit*, unde tînăra medium „aduce pe lume” o fantomă, și în care convulsiile ei sunt comparate cu cele ale unui atac de eclampsie. Ezoteric, în sfîrșit, este rolul conferit durerii fiziologice, care, în această operă necreștină, nu se leagă de ideea de răscumpărare și de aceea de primenire și retopire. Și în *Casa Buddenbrook*, boala este refugiul unde micul Hanno scapă de deznădejdea de a exista. Mai târziu, boala va fi o cale hermetică de acces. Pata umedă a lui Hans Castorp, sifilisul lui Adrian Leverkühn simbolizează accesul la cunoașterea primejdioasă; ele țin de tema plătirii unei vămi de trecere și tema pactului.

Erotica lui Mann, atât de insidioasă, atât de intim aliată noțiunii de boală-moarte-trecere, este un alt aspect al fiziologicului care se revarsă în universal; ca atare, ține de tema inițiatice. Cei iubiți, Frau von Rinnlingen, Tadzio, Clawdia Chauchat, Esmeralda și Ken, sunt cel mult niște divinități psihopompe, niște Hermesi ai pragului; ei dispar de îndată ce l-au călăuzit pe cel viu sau pe muribund pe marginea abisului său interior. Cei mai carnali sunt doar cu puțin mai tangibili decît acele entități bizare, de origine poate autoerotică, povestitoarea goală din *Dulapul de haine* și Mica Sirenă din *Doctor Faustus*. Identitatea sexului, diferența de rasă ori de vîrstă, conjuncția în același trup a bolii și a frumuseții, absența sau raritatea posesiunii fizice sunt ingredientele necesare ale băuturii vrăjite care îl duce pe eroul lui Mann departe de obișnuit, de

cunoscut sau de îngăduit. Uneori îl îndepărtează chiar de verosimil. Nimic mai puțin probabil, chiar numai din punct de vedere senzual sau psihologic, decât imaginea vieții carnale mărginindu-se, pentru tânărul Hans, de-a lungul celor șapte ani lungi de viață la sanatoriu, la o unire de o seară cu Clawdia Chauchat, înainte de plecarea acesteia, și apoi la ciudatele raporturi platonice care se stabilesc între cei doi vechi iubiți după întoarcerea doamnei Chauchat. Acceptăm biografia erotică a lui Adrian Leverkühn așa cum ne este oferită numai pentru că în materie de experiență senzuală nimic nu este absolut imposibil, deci nici faptul că, în cazul lui Leverkühn, ea se mărginește la vreo treizeci de ani de severă continență, pe care îi întrerup, numai în timpul anilor de tinerețe, cele câteva contacte aproape rituale cu prostituata infectată și, mai târziu, în pragul maturității, o scurtă legătură cu un bărbat mai tânăr. Ne putem întreba dacă o bizarerie analogă nu se strecoară în *Mirajul*, desigur nu datorită pasiunii resimțite pentru tânărul Ken de tomnatica doamnă von Tummler, ci pentru că reacțiile excesiv de virile sau excesiv de intelectualizate ale acestei femei, altminteri atât de simplu femeie, par să reprezinte transferul unui sentiment masculin în interiorul unei psihologii feminine și fac din această simpatică burgheză un soi de poetic travesti. Iată de ce, în chip special, obsesia declinului vieții erotice la doamna von Tummler, considerată de ea drept coincidând cu fenomenele fizice ale îmbătrânirii, corespunde mult mai mult cu obsesia „cataclismului cosmic” al impotenței la îmbătrânitul Mynheer Peeperkorn din *Muntele vrăjit* decât cu obișnuita teamă a femeilor de a îmbătrâni și de a înceta să mai placă sau să mai fie iubite.

Oricum ar sta lucrurile, e destul de evident că Mann, ca Balzac și ca Proust, aparține acelui tip de mari romancieri la care admirabilului realism al amănuntului

în toate domeniile i se suprapun, când intră în joc elementul erotic, secvențe onirice, înlăuntrul cărora regula verosimilității nu mai funcționează. Realitatea își schimbă locul: din momentul în care doamna von Tummler intră cu Ken în barca cu motor pentru ceea ce avea să fie ultima ei plimbare, aventura se desfășoară într-un ritm care este acela al visului; noaptea de Carnaval în cursul căreia Hans se apropie de Clawdia este populată de entități de coșmar: Gustav von Aschenbach, sub simbolul transparent al unei orgii dionisiace, își consumă imposibila pasiune în inconștiența nocturnă a unui vis; tot ce, în *Faustus*, are legătură cu personajul Esmeralda, de la involuntara vizită la bordel pînă la episodul comic-macabru al medicilor bolnavi sau suspecti, se petrece pe un plan magic în care faptele mărunte ale vieții zilnice sunt reasamblate într-o altă ordine și sub alte lumini. Chiar în *Iosif*, înlăuntrul adîncii iubiri conjugale, lungile întîrzieri de pînă la unirea lui Iacob cu Rașela, quiproquo-ul travestiului, cei treisprezece ani de sterilitate care o pun pe tînăra femeie în poziția ambiguă de a fi în același timp cea mai vitregită și cea mai iubită îi dau pasiunii legitime caracterul acela de bizarerie onirică; o înconjoară de atmosfera de amenințări secrete și de opreliști inexplicabile fără de care se pare că la Mann emoția erotică nu se declanșează.

În categoria magică putem include fără paradox tema incestului, așa cum apare în *Sînge rezervat* și în *Alesul*. Incestul, care reprezintă replierea omului asupra lui însuși și asupra mediului familial, pecetluind într-un anume sens singularitatea lor, și totodată cea mai scandaloașă ruptură cu moravurile aceluiași mediu, tinde să constituie, cel puțin pentru o parte a speciei umane, crima sexuală și în același timp actul magic prin excelență, impregnat, prin urmare, cu prestigiu și cu oroare. *Sînge rezervat* transferă într-un mediu

berlinez evreiesc de la începutul secolului tema wagneriană a incestului mitic dintre Siegmund și Sieglinde; ceea ce pare a-l interesa pe Mann cu precădere este *izolarea* perfectă a cuplului identic, floare rafinată și luxoasă a unei civilizații și a unei rase care se închid cu fervoare exclusivistă asupra lor înseși. Subiectul din *Alesul*, în care unirea dintre frate și soră se complică cu unirea dintre mamă și fiu, îl obseda pe Mann încă din epoca redactării lui *Doctor Faustus*, în atare măsură încât să-l pună pe Faustul său muzician să compună o operă cu acest subiect. Opera se inspiră dintr-o poveste germană medievală, însă legenda aceasta a unui sfânt și scandalos papă Gregorius se leagă de un grup de narațiuni folclorice mai vechi care fac din erou și din predestinat un fiu al incestului. La Mann cel puțin, tema aceasta incestuoasă se leagă strâns cu tema aproape mitologică a Gemenilor, la imaginea cvasiandrogină a unui cuplu indisolubil format din două persoane de sex diferit, dar la fel de frumoase. Chiar în comicul său *Felix Krull*, Mann nu s-a putut împiedica de a strecura în planul secund siluetele gemene, a unui frate și a unei surori, dăruite cu un farmec și un lux exotic, obiect reciproc al unei iubiri ambivalente. În *Iosif* (unde se insinuează de asemenea o aluzie la jocurile incestuoase dintre tânărul Ismael și tânărul Isaac), incestul re apare sub forma caricaturală a bătrânilor gemeni Tua și Hua, soți frate și soră după vechiul obicei egiptean, isprăvindu-și în indolență existența lor grotescă de bătrâni. În loc să aducă pe lume, ca tragicii gemeni din *Alesul*, un păcătos mai târziu sanctificat, acest cuplu corect are drept fiu pe Putiphar, pe care, tot conform celor mai bune uzanțe, l-au castrat din copilărie pentru a-i permite accesul la postul de șambelan în casa regală. Mann împrumută tradiția unui Putiphar, eunuc din legenda iudaică și islamică a lui Iosif, însă episodul bătrânilor soți-ge-

meni este invenția lui și îi permite să ofere o variantă bufonă a uneia dintre temele sale favorite, variantă lipsită atât de interdicții religioase, cât și de emoție umană: o versiune legitimă și, chiar prin asta, desacralizată a incestului*.

Ca și erotismul, muzica este la Thomas Mann de esență magică: muzică dizolvantă, deja periculos de malefică în lumea tragică wagneriană din *Casa Buddenbrook*, din *Tristan* și din *Sînge rezervat*, devenită apoi fără rezerve necromantică în *Muntele vrăjit*, apoi demoniacă în universul atonal din *Doctor Faustus*, unde experiența urmărită de Schönberg devine simbolul suprem al sfârșirii și reînnoirii formelor. Am fi ispitiți să vedem în această importanță dată muzicii o caracteristică pur germană; în realitate, opera atât de franceză a lui Proust îi face lumii sunetelor un loc aproape tot atât de mare ca acela atribuit de Mann. „Mai tare decît mesele turnante...” Și Proust a simțit că printr-un soi de admirabilă magie neagră fiecare virtuoz executînd *Sonata* lui Vinteuil proceda cu pietate la evocarea unui mort. Dar pentru autorul *Căutării timpului pierdut* este vorba mai puțin de un rit incantatoriu, cât de o îmbiere la nemurire. Swann nu se cufundă, ca Hans, cu ajutorul unor arii de operă la modă gravate în brazdele unui disc de gramofon, în imperiul Morților. În ciuda folosirii constante, și aproape excesive, de către Mann, a vocabularului tehnic al muzicii, dintre cei doi, Proust rămîne, cred eu, cel mai sensibil la frumusețea matematică a structurilor muzicale, și nu în mod special la puterea lor hipnotică, la sumbra forță

* Cu titlu de curiozitate, să menționăm de asemenea faptul că Mann, în *Muntele vrăjit*, acordă un loc simbolului incestului așa cum se găsește în limbajul tradițional al alchimiei: misterioasele *Nuptiae Chymicae*.

viscerală a sunetului. Muzica proustiană rămîne ferm statornicită în domeniul realizării estetice; ea se ridică la suprasensibil pe calea perfecțiunii, și apoi, de aici, la acea lume a reminiscenței platoniciene, acolo unde ajunge pînă la urmă întreaga operă a lui Proust. Pentru Mann, dimpotrivă, muzica deschide porțile nopții. Ea cufundă din nou ființa umană în străfundurile universului, în sînul unei lumi telurice totodată mai joasă și mai înaltă decît omul, ca lumea goetheană a Mumelor. Noțiunea de nemurire se irosește în prezența celei de eternitate.

L'œuvre au noir: vechiul termen al filozofilor alchimiști se potrivește acestui fel al lui Mann de a înfățișa disoluțiile și disocierile substanței umane. Și în acest caz, comparația cu Proust se impune, măcar pentru a clarifica una prin cealaltă două atitudini și două metode. Nu încapă îndoială că nici un scriitor n-a descris mai bine decît Proust acțiunea morții exercitîndu-se asupra unei ființe și nimicind-o încetul cu încetul, cum face marea cu stîncă, dar este vorba de fiecare dată de o acțiune mecanică, aproape exterioară, chiar atunci cînd se produce înlăuntrul unui organism sau al unei părți din el, iar ființa nu ia parte la acest proces decît pentru a-i rezista sau pentru a-l îndura. La Mann, dimpotrivă, și fără ca noțiunea de spiritualitate propriu-zisă să crească cîtuși de puțin, parcă vedem fremătînd și dîndu-se la o parte, ca o cortină, personajul însuși, și stranii cîștiguri compensează stranii pierderi. Deja pentru timidul Thomas Buddenbrook sensul vieții se deslușea în strălucirile apropiate. Gustav von Aschenbach, doamna von Tummeler, Adrian Leverkühn sunt, fiecare în felul său, o euforie, o clipă sau o perioadă de eliberare sau de realizare supremă care îi pun, în preajma morții, aproape într-o stare de imortalitate. Pînă și rigidul Joachim, în mijlocul semnelor prevestitoare ale sfîrșitului, are

sentimentul unei libertăți căreia nu i-ar fi trecut prin minte să i se abandoneze în viață. Mann pare să fi ezitat multă vreme, întrebîndu-se dacă această trăire, într-un anumit fel foarte conștientă, nu reprezintă cumva decît un miraj, un fel de minciună vitală a naturii, așa cum l-ar fi definit un contemporan al lui Ibsen sau al lui Schopenhauer, sau dacă, dimpotrivă, așa cum socotește tradiția hermetică, un palier superior a fost, pentru o clipă, atins. S-ar zice că adesea s-a hotărît să accepte amîndouă aceste feluri de a gîndi, care constituie în fond fața și reversul aceleiași probleme. Totuși, în ciuda prezenței pe alocuri a unui negru umor german, nu cădem niciodată în categoria macabrului. Moartea nu este decît forma cea mai radicală, dar totodată și cea mai comună, a unei transmutații pe care personajele lui Mann reușesc uneori să o înfăptuiască fără ea. Astfel, din punct de vedere alchimic, *l'œuvre au noir* devine *l'œuvre au rouge*: Grégoire, Ioșif, Hans reintră în viață cu forțe temporar reînnoite sau sporite, însă persoana umană este totuși supusă în felul acesta unui fel de *alienare*: „separația” elementelor, care a fost tradițional reprezentată ca partea cea mai dificilă a transmutației metalelor în aur („le grand œuvre”), a fost oricum definitiv îndeplinită.

Considerațiile unui scriitor apolitic: titlul acesta dat de Mann unei culegeri de eseuri publicate în 1918 n-a încetat, în ciuda aparențelor, să fie aplicabil întregii sale opere, pînă la capăt*. Ar fi o încercare zadarnică

* Este vorba aici numai de Mann romancierul. Nu este, așadar, cazul de a discuta conținutul specific al acestor eseuri, în care Thomas Mann, ca atîția scriitori germani din generația sa, a luat, în timpul conflictului din 1914—1918, apărarea politicii imperiale a Germaniei. Nu menționăm aici cartea decît pentru a arăta că, în interminabilul dialog dintre Joachim și Hans Castorp, lui Mann i-a trebuit multă vreme ca să se desolidarizeze de Joachim.

aceea de a explica această operă ca pe o serie de reacții la drama politică a vremii sale, putem chiar spune că Mann a adoptat în privința evenimentelor veacului său aceeași atitudine pe jumătate distantă care a fost cea a lui Goethe și a lui Erasm față de vremea lor. Dacă opera lui cuprinde, ca o oglindă convexă, o imagine condensată a Germaniei din acești ultimi șaiszeci de ani, este tocmai pentru că autorul a refuzat să amestece în roman procedeele jurnalismului. Pesimismul scrierilor publicate între 1898 și 1914 traducea reacția corectă, și poate inconștientă, a unei sensibilități germane în prezența unei epoci de materialism îndestulat și opulent și a unui militarism rigid destinat unui sfârșit dezastruos; demonismul perioadei sale posterioare a fost confirmat prin dezlănțuirea unor forțe elementare și a unor ideologii ucigașe care bîntuie de peste patruzeci de ani Germania și lumea întreagă. Noțiunea de maladie, atât de importantă în opera lui Mann, i-a fost poate inspirată, măcar în parte, de existența acestor mari trupuri bolnave. Însă simptomul politic morbid, acolo unde Mann îl descrie, rămîne indicele cel mai vizibil, dar și cel mai exterior, al unui rău care este înainte de toate un rău al Ființei. Gustul realității biologice pe de o parte și, pe de alta, obsesia metafizică, care l-au ferit în roman de psihologismul pur, în care s-au împotmolit atîția dintre contemporanii săi, l-au apărut deopotrivă de erorile de optică ale politicianului pur. Mișcările politice care au frămîntat Germania secolului al XIX-lea nu au în *Casa Buddenbrook* decît o repercusiune amortizată sau se limitează la evenimente locale: războiul din 1870 nu este menționat decît incidental în cursul unui schimb de vederi asupra comerțului cu grâu. În *Muntele vrăjit*, „marea iritație”, starea de spirit care, după părerea lui Mann, a dus la războiul din 1914, este percepută așa cum sunt percepute fenomenele barometrice care

anunță un ciclon și tradusă în termeni mai mult cosmici decît umani. În *Mario și vrăjitorul*, satira fascismului se transformă degrabă într-o fantezie neagră, se travestește într-o povestire hoffmanniană a grotescului și a monstruosului. Deși scris între 1930 și 1943, enormul *Iosif* nu devine, cum s-ar fi putut aștepta, un protest împotriva nimicirii odioase a unei rase sau o pledoarie în favoarea Israelului. În *Doctor Faustus*, relatarea evenimentelor din anul 1944 servește ca sunet de bas tunător povestirii postume a vieții muzicianului Leverkühn și reproduce fără îndoială, cu oricîtă aproximație, accentele lui Mann însuși îndeplinind la radioul american rolul său de *praeceptor Germaniae*, însă acest comentariu al catastrofei germane rămîne secundar în raport cu drama interioară, cu tragedia omului de geniu înfeudat Răului.

Indubitabil, ambiguul *Doctor Faustus* pare uneori că poate fi redus la o alegorie relativ simplă a stării politice a Germaniei, de vreme ce, la sfârșitul scrierii, personajul central este în chip aproape expres identificat cu patria germană pierind din cauza aventurii naziste. Mai mult, te simți ispitit să te gîndești la Hitler și la mileniul făgăduit de el național-socialismului biruitor, începînd cu momentul în care Spiritul Răului, materializat sub forma unui omuleț meschin și vulgar, îi propune tragicului Leverkühn pactul care va asigura geniului său o dezvoltare aproape supraomenească și îi garantează, înainte de sorocul infernal, un capital de timp adecvat. Se vede de asemenea limpede că Mann a vrut să prezinte în cele două personaje principale, sumbrul și solitarul Leverkühn și volubilul, binevoitorul Zeitblom, omul intuiției și omul de cultură, două aspecte ale civilizației germane. Numai că, așa cum se întîmplă aproape mereu cu simbolurile lui Mann, cercul pe care îl formează nu este închis și parcă lasă dinadins să le scape realitatea pe care

pretindeau că trebuie s-o claustreze. În fond, Diavolul își ține promisiunea făcută lui Leverkühn, care devine un geniu muzical de statura lui Beethoven, împlinindu-și glorios viața de artist și pierzându-și, prin asta, viața lui de om. Este inutil să arătăm unde am ajunge cu această paralelă dacă am urmări-o în domeniul faptului politic. Alegoria partizană dusă pînă la capătul ei în *Doctor Faustus* ar duce mai întîi la didacticismul unui manifest de propagandă, și apoi la o contradicție internă.

Alți mari scriitori de limbă germană, din aceeași generație cu Thomas Mann sau din cea imediat următoare, au încercat să topească într-un întreg secretele magiei și cele, nu mult mai puțin primejdioase, ale înțelepciunii; alții au căutat într-o teorie a cunoașterii pe jumătate ezoterică o explicație a lumii, pe care materialismul burghez sau revoluționar din vremea lor nu le-o oferea; alții, de asemenea, au căutat să conteste principiul de contradicție. Alegoria sau mitul servesc drept numitor comun unor spirite altminteri ireconciliabile și cu totul străine unele de altele: la Spengler și la Kassner, la Gundolf și la Jung, la Rilke și la Stefan George, la Kafka ca și la Jünger sau la Kayserling, am putea găsi ici-colo urme ale vitalismului lui Paracelsus, ale misticii alchimice a lui Boehme, ale orfismului bătrînului Goethe, ale titanismului lui Hölderlin, ale teurgiei angelice a lui Novalis, ale magismului subversiv al lui Nietzsche. Toți au moștenit într-o măsură mai mică sau mai mare concepțiile pe jumătate umaniste, pe jumătate hermetice pe care Germania Renașterii le-a transmis Germaniei Romantismului; toți au încercat să tranșească destinul omenesc în termeni de destin universal; toți au urmat sau au întrevăzut metode de dezvoltare a cunoașterii care afectează

voința și imaginația umană; toți au căutat un adevăr prea central pentru a nu fi totodată subteran.

Dacă Mann aparține însuși trunchiului arborelui, liniei goetheene directe, faptul se explică prin aceea că, fidel pur și simplu vocației sale de romancier, el a găsit în studierea și în descrierea omului individual, a omului mijlociu, o contrapondere pe de o parte a visului treaz, și pe de alta a sistematizării dogmatice. Din aceasta rezultă adesea, chiar înlăuntrul misterului, un soi de pragmatism nu foarte îndepărtat de cel la care ajunge către sfîrșit Faust din *Al doilea Faust*. Ca în comentariul făcut de Goethe însuși propriilor sale poeme orifice, unde adevăruri care păreau inefabile coboară în mod voit la nivelul aproape plat al unei încurajări de a trăi cum se cuvine, *Muntele vrăjit*, acest masiv central al operei lui Mann, tinde să reașeze în prim-plan, prin personajul lui Hans Castorp, virtuțile cele mai exoterice și totodată cele mai simple, bunăvoința, onestitatea, modestia, întărite cu atîta curaj cît se cere, sau numai cu bun-simț, pentru ca aceste calități să nu se pună, cum fac adesea, în serviciul unor prejudecăți deja existente sau al unor noi erori*. În *Doctor Faustus*, unde accentul este pus pe nemăsura marelui om, cu excluderea oricărei virtuți, și chiar a oricărui viciu de format curent, faptul că aventura aceasta, situată, ca și muzica lui Adrian Leverkühn, la limita sunetelor perceptibile de către urechea umană, ne este relatată de personajul acesta, foarte banal, care este naratorul cărții, pare să corespundă la Mann nevoii sale persistente de a menține, în prezența geniului, drepturile omenescului obișnuit. Acest insignifiant doctor

* Contradicția implicată de epilogul *Muntelui vrăjit* a fost discutată mai sus. Oricum, arătîndu-ni-l pe Hans cuprins iarăși de prejudecățile epocii și supunîndu-se unor cuvinte de ordine, Mann cedează mai mult decît oricînd dorinței sale de a-și aduce eroii la nivelul comun al oamenilor.

Zeitblom este capabil să analizeze ceea ce îl înspăimîntă, să iubească ceea ce îl depășește; și izbutește să-i servească înfricoșătorului său erou drept confident, colaborator și sfătuitor. Nimic mai goethean decît grija aceasta de a face ca poziția extremă să fie comentată de pe poziția mijlocie. Ceea ce ni se oferă este prezentarea aproape pedagogică a nebuniei de către rațiunea sănătoasă, a inconștientului, sau mai degrabă a supraconștientului, de către conștient, a vrăjitorului de către profesor. Eternul Luther întrupat în ex-teologul Leverkühn, bîntuit de demon pe potriva omului de la Wartburg, ne este zugrăvit în chip rațional de eternul Goethe sau mai degrabă de eternul Eckermann, reprezentat la nivelul cel mai burghez de către academicul Zeitblom. Totul se petrece ca și cum, pentru Mann, imposibilul și inexprimabilul nu se puteau înfăptui sau enunța decît prin filtrajul bunului-simț, al prozaicului, al vulgarului, în orice caz al omenescului celui mai banal.

Însăși fraza lui Mann, fraza aceea puțin lentă, uneori greoi descriptivă, purtînd cu ea pînă și în dialog perifrazele și formulele de curtoazie ale unei vremi de demult, este mai puțin hermetică decît exegetică. Mersul acesta prudent, care nu abordează un nou punct decît după ce precedentul a fost în mod corect epuizat, această teză care conține neîncetat în sine propria ei antiteză amintesc atît procedeele scolastice cît și pe acelea ale scoliei umaniste. Circumlocuțiunile și distincțiile „iezuite” ale tînărului Hans în *Muntele vrăjit*, multiplicarea delirantă a analizei în *Iosif*, unde se enumeră, între altele, cu o minuțiozitate rabinică, cele șapte motive pe care le-a avut Iosif să nu-i cedeze soției lui Putiphar, copleșitoarea dialectică interpretativă din *Doctor Faustus* corespund stilistic înaintărilor sinuoase ale unei familii de spirite căreia Mann îi aparține; ele dovedesc nevoia nu de a raționaliza, ci de a scruta cu ajutorul instrumentelor puse la înde-

mînă de rațiune imensa complexitate a unei lumi care nu va încăpea niciodată în categoriile umane. Decurge de aici că scriitura lui Mann tinde nu numai să păstreze în toată rigoarea sa structura logică a limbajului, ci și să i-o sporească, să-i păstreze discursului rolul clasic de vehicul intelectual mai mult decît emotiv. În anumite puncte nevralgice ale operei sale, în locurile în care intrau în joc inexprimabilul sau inavuabilul, Mann procedează nu în felul poetului modern, prin ruptura explozivă a legăturii sintactice, ci prin trecerea de la limba curentă la o limbă secretă, care este uneori și o limbă savantă. Arhaismul aproape parodistic din *Alesul*, extraordinara franceză de vis, într-un fel bizar deformată de niște guri străine, care servește iubiților din *Muntele vrăjit*, germana din vremea lui Luther folosită de Adrian Leverkühn în delir și în confesiune sunt exemple ale acestui limbaj-paravan și ale acestui limbaj-ocoliș. La un nivel mult mai jos, vorba peltică a doamnei Putiphar, alunecarea doamnei von Tummler într-un grai local sunt și ele echivalentele unor forme rudimentare de perifrază; ele servesc pe jumătate conștient expresiei deghizate a dorinței*. Lungile

* Toate acestea ne fac desigur să ne gîndim la Freud, pe care Mann îl admira pînă la a vedea în el inițiatorul unui „umanism al viitorului, care va ști despre om secrete ignorate de vechiul umanism”. Totuși, nu mai mult decît jocurile lingvistice ale celui care a scris *Anna Livia Pluribella*, lapsusurile și simbolurile lui Mann nu aparțin lumii de strict conformism psihanalitic; interpretarea freudiană rămîne la el secundară, chiar și atunci cînd se impune. Mann, ca romancier, cade arareori în eroarea de a-și risca opera întreagă pe ipoteze sau pe formule psihologice la modă, dar adesea mai puțin durabile decît însăși opera literară, cum a făcut, între alții, Balzac, sprijinindu-se pe descoperirile lui Lavater. De altfel, Mann pare adesea a se inspira mai mult din Jung decît din Freud, însă singurele locuri în care o teorie psihologică este împrumutată și rezervată ca atare ar fi cele asupra cărora plutește influența vederilor lui Lombroso asupra anormalității geniului, astăzi demodate, dar care par să fi marcat în chip supărător gîndirea lui Mann pînă la capăt.

circuite stilistice corespund meticuloasei încetinelii a dobândirii conștiinței; este vorba de a-l împiedica atât pe cititor cât și pe personaj să se inițieze prea repede și deci prea superficial. Explicația aceasta cu dibăcie întârziată se deosebește total de hermetismul trufaș al unui poet ca Stefan George, la care secretul strălucește ca un diamant din toate scînteierile sale, sau de alegoria întreit ferecată a unui romancier cum este Kafka. Comentariul discursiv nu încetează la Mann decât din punctul în care n-ar mai fi decât un didacticism vulgar. Iar atunci locul său îl ia mitul. Îngropat în minereul opac al vieții zilnice, făcut pentru a fi perceput numai de un ochi atent, mitul nu este pentru Mann decât o explicație mai ascunsă.

Obişnuiți cum suntem cu o definiție aproape școlară a termenului de umanism, putem să ne întrebăm dacă o gândire în atare măsură orientată spre irațional și uneori spre ocult, atât de deschisă devenirii și câteodată haosului, mai poate fi calificată drept umanistă. Și, desigur, nu mai poate fi dacă reținem neșchimbata vechea și îngusta definiție a umanistului, adică a eruditului versat în cunoașterea literaturilor antice, în chip deosebit consacrate studierii omului. Nici chiar dacă lărgim acest termen făcîndu-l să cuprindă, cum se face uneori în zilele noastre, și ideea unei filozofii întemeiate pe importanța și demnitatea ființei umane, pe ceea ce Shakespeare numește facultățile infinite ale acestei capodopere care este omul. Se pare, într-adevăr, că se găsește în concepția lui Thomas Mann un element de optimism cu privire la omenesc, și poate chiar o supraestimare a acestuia, lucru greu de atribuit unui scriitor atât de obsedat de laturile tulburi ale persoanei umane, atât de preocupat să arate în om mai ales o parcelă și o refracție a Totului. Însă deja vorba lui Shakespeare despre facultățile infinite ale omului

deschide poarta unei alte forme de umanism, una care să caute și să găsească în noi tot ceea ce depășește resursele și aptitudinile noastre obișnuite. Iar această formă de umanism străbate, orice-am face, spre uriașul fundal populat de forțe mai stranie decât acceptă o filozofie pentru care și Natura este o entitate simplă. Acest umanism care își îndreaptă privirile spre ceea ce este neexplicat, tenebros, chiar ocult, pare la prima vedere a se opune umanismului tradițional. Dar el este, de fapt, doar vîrfurile său cel mai înaintat și aripa lui stîngă. Mann aparține în chipul cel mai autentic micului grup de spirite prudente și sinuoase prin natura lor, adesea, de nevoie, baricadîndu-se în secret, temerare, pare-se, în ciuda voinței lor și printr-un soi de impulsivitate interioară, cu adevărat conservatoare pentru că nu lasă să se piardă nimic dintr-o acumulare de bogății milenare, și totuși subversive prin neostenita interpretare a gândirii și a conduitei umane. Pentru spirite de acest fel, toate științele și toate artele, miturile și visele, știutul și neștiutul, și însăși substanța umană sunt obiectul unei cercetări care va dura cât vor exista oameni. „Studiosul de litere umane“, pentru a folosi o expresie dragă lui Hans Castorp, stă alături de ei, chiar lîngă marginea abisului.

Nu este cîtuși de puțin cazul de a face din Mann adeptul unei credințe sau al unei teorii oarecare, și cu atât mai puțin depozitarul cine știe cărei tradiții mitice puțin autentificate. Nu este nici măcar vorba de a-i presupune voința netă de a exemplifica, în romanele sale, concepții mai mult sau mai puțin vagi și cețoase asupra naturii omului și a cunoașterii. Asemenea sistematizări reprezintă întotdeauna pentru marele scriitor riscul unui eșec total. Rămîne totuși curios de constatat că marile construcții romanești ale lui Mann, ca de altfel, în grade diferite și pentru motive diferite, cele ale lui Proust și ale lui Joyce, elaborate și ele în

cursul primei jumătăți a secolului al XX-lea, au fost înălțate pornind de la noțiuni foarte îndepărtate de ideea superficială pe care ne-o facem despre contemporaneitate și modernitate, și se află, dimpotrivă, în legătură cu unele dintre cele mai vechi gânduri asupra substanței înseși a realității. Dintre cele trei mari opere citate mai sus, cea a lui Mann este poate cea mai dificilă, datorită faptului că savantele sinuozități ale gândului se ascund sub învelișul unui realism burghez care poate părea deja demodat, sau cu ajutorul unui joc literar de mare stil la care cititorul de astăzi participă din ce în ce mai puțin. Totuși, opera lui Mann este probabil cea care merge cel mai departe în analiza puterilor latente ale omului și a cumplitelor și secretelor lor primejdii. Într-o vreme în care aceste puteri și aceste primejdii au căpătat o evidență neegalată pînă azi, suntem poate mai bine pregătiți să le recunoaștem la Mann, bine ascunse sub straniile lor deghizări romanești, și, cum spune vechea formulă hermetică, *sub speciae interioritatis*.

Fayence, Var, 1955;
Mount Desert Island, 1956

CUPRINS

Un alt chip al Margheritei Yourcenar	5
Fețele istoriei în <i>Historia Augusta</i>	33
<i>Tragicele</i> lui Agrippa d'Aubigné	55
O, castelul meu frumos	73
Creierul negru al lui Piranesi	121
Selma Lagerlöf, povestitoare epică	163
Prezentare critică a lui Constantin Cavafis	189
Umanism și ermetism la Thomas Mann	231

Cei care o iubesc pe Marguerite Yourcenar romanciera vor regăsi la eseistă aceeași facultate neobișnuită de a se cufunda, parcă, în timp spre a înțelege spiritul unor epoci trecute; sau de a pătrunde „cu ochii deschși” în lumea lăuntrică a unor personaje ilustre, pentru a descoperi motivația intimă a actelor lor istorice ori creatoare.

Eseul despre Roma perioadei decadente, văzută prin intermediul *Cronicii auguste*, și cel despre castelanele de la Chenonceaux ar putea sta la baza unor romane istorice de tipul *Memoriilor lui Hadrian*. Celelalte studii din volumul de față par să fie, măcar în parte, dosarele unor posibile romane biografice.

Personajele lor sînt Agrippa d'Aubigné, poet renascentist francez și martor fidel al Reformei, apoi Piranesi – arhitectul și gravorul italian din secolul al XVIII-lea, în ale cărui *Închisori imaginare* poți recunoaște universul populat cu fantasme al creierului uman – , în sfîrșit, trei nume importante ale literaturii moderne: Selma Lagerlöf, una dintre puținele femei din categoria romancierilor cu adevărat mari, Constantin Cavafis, celebrul poet al Greciei moderne, ale cărui poeme se hrănesc totuși din materia inepuizabilă a trecutului, și Thomas Mann, cu o operă ce se revendică, la o privire atentă, din străvechea tradiție ermetică după care cunoașterea lumii nu e posibilă decît „sub specia interiorității”.